

DIE PASSION UND BESTATTUNG CHRISTI IN BYZANZ

Der Ritus - das Bild

von

DEMETRIOS I. PALLAS

Institut für Byzantinistik und neugriechische
Philologie der Universität
München 1965

Inhaltsverzeichnis

Literatur	S.	I
Einführung	"	XVI
<u>Erster Teil</u>		
DIE PASSIONS-ZEREMONIEN		1
I. <u>Gegenwärtige Form der Passions-</u>		
<u>Offizien</u>	"	1
II. <u>Nachprüfung der Quellen</u>		
Vorbemerkung	"	11
1. Die palästinensische Ordnung	"	12
2. Die konstantinopolitanische		
Ordnung		
Vorbemerkung	"	22
a. Archaische Stufe	"	23
b. Übergangs-Stufe	"	29
c. Endgültige Gestalt	"	38
III. <u>Der Threnos</u>		
Vorbemerkung	"	52
1. Der Threnos zur Passion Chri-		
sti	"	52
2. Der Threnos zur Bestattung		
Christi	"	61
<u>Zweiter Teil</u>		
DAS KREUZ		
Fragestellung	"	67
I. <u>Das Kreuz im Altarraum</u>	"	69
II. <u>Das Kreuz im Narthex</u>	"	76
<u>Dritter Teil</u>		
IKONEN		
I. <u>Die Kreuzigung</u>	"	87
Notiz: <u>Die Hetoimasia</u>	"	102
II. <u>Die Kreuzabnahme</u>	"	105
III. <u>Theologisch-spekulative Themata</u>	"	
Vorbemerkung	"	107
1. Christus und die Gottesmutter	"	108
2. Das Hagion Mandelion	"	134

3. Visionen	S.	147
Notiz: <u>Die kleine zweizonale Ikone im Blattaion-Kloster, Thessalonike</u>	"	160
4. Die Gottesmutter Blachernitissa und die Heilige Paraskeue	"	165
5. Die Gottesmutter "Eleusa"	"	167
Notizen: a. Die " <u>Amolyntos</u> "	"	173
b. Der " <u>Ananeson</u> "	"	181
IV. <u>Die Akra Tapeinosis</u> (Der Schmerzensmann)		
1. Das Thema	"	197
2. Nachprüfung des Materials	"	204
Notiz: <u>Über den Namen</u>	"	226
3. Die bisherige Forschung	"	236
4. Ikonographische und Gehaltliche Analyse		
a. Irrtümliche Vorraussetzungen	"	244
b. Erforschung des Archetypus	"	251
c. Typus-Geschichte, Gehalt	"	
Die einfachste Variante	"	259
Die Variante mit dem Kreuz	"	260
Die Variante mit dem Grab	"	262
Byzanz und Abendland	"	267
Gehalt	"	273
Notiz: <u>Die Akra Tapeinosis als Symbol der Kirche</u>	"	280
d. Ikonographische Weiterentwicklung (die Nebenpersonen)	"	283
V. <u>Der auf dem Grab liegende Christus</u>	"	290
<u>Anhang I</u>		
FÜNF BRIEFE DES PATRIARCHEN KONSTANTINOPELS ATHANASIOS I.	"	299
<u>Anhang II</u>		
KATALOG BILATERALER IKONEN		
a. Erhaltene Ikonen	"	308
b. Literarisch bekannte Ikonen	"	321
Notiz: <u>Über die bilateralen Ikonen</u>	"	323
Addenda	"	333
Verzeichnis der Abbildungen	"	336

L i t e r a t u r
(im Abkürzung zitiert)

- Leo Allatius, De ecclesiae occidentalis atque orientalis perpetua consensione libri tres. Ejusdem dissertationes de Dominicis et hebdomadibus Graecorum et de Missa Paesanctificatorum, Köln 1643,
- Chalva Amiranachvili, Les émaux de Géorgie, Paris (1962)
- Anonymus, Un ufficiatura perduta del Venerdì Santo, Roma e l' Oriente, V, 1913, 202-313.
- Euangelos Antoniadēs, Περὶ τοῦ ἀσματος ἡ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν τῆς ἡμερομηνίας προσευχῆς, Θεολογία 20, 1949, 704-724, *ibid.* 21, 1950, 43-56, 180-200, 339-353, 526-540 und 22, 1951, 386-401 und 557-567.
- Eugenios Antoniadēs, Ἐκφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας, I-II, Athen 1907 (I) und 1908 (II).
- Arcadios (von Batopedion); siehe: Eustratiades - Arcadios.
- Art Byzantin. 9^{ème} Exposition du Conseil de l' Europe, Athen 1964. (Vorwort: M. Chatzidakis).
- I. Assemanus, Ephraem Syri opera omnia, III, Rom 1746.
- D. Baldi, La liturgia del Natale e nella Settimana Sancta nel canonario gerosolimitano del sec. VII, Studii Biblici Franciscani, Liber Annuus VII, 1956-1957, 95-124.
- A.V. Bank, Iskusstvo vizantii v sobranii gosudarstvennogo Ermitaza, Leningrad 1960.
- Romuald Bauerreiss, Βασιλεὺς τῆς Δόξης. Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung, "Pro mundi vita" (Festschrift), München 1960, 49-67.
- Anton Baumstark, Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus, Oriens Christ., 3. S., 2, 1927, 1-32.
- Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jakobiten. Eine Liturgiegeschichtliche Vorarbeit, Paderborn 1910.
 - Die Heiligtümer des byzantinischen Jerusalem nach einer übersehenen Urkunde, Oriens Christ. V, 1905, 227-289.

- Liturgie comparée (Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes), ³Paris 1953.
- Der Orient und die Gesänge der Adoratio Crucis, Jahrb. f. Liturgiewiss. 2, 1922, 1-17.
- Die syrischgriechische Marienklage, Gottesminne 4, 1906, 208-230.
- Das Typikon der Patmos-Handschrift 266 und die altkonstantinopolitanische Gottesdienstordnung, Jahrb. f. Liturgiewiss. 6, 1926, 28-111.
- Siehe auch: Kluge - Baumstark.

H.- G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich (= Byzantinisches Handbuch II,1), München 1957.

John Beckwith, The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330 - 1453, London (1961).

Rudolf Berliner, Arma Christi, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F., 6, 1955, 35-152.

- Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, Das Münster 9, 1956, 97-117.

P. Bernardakis, Le culte de la Croix chez les Grecs, Echos d'Orient V, 1901-1902, 193-202 und 257-264.

Bibliotheca Hagiographica Graeca, ³Brüssel 1957 (von Fr. Halkin).

G. Biolakes, Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησι-
ας, Athen 1901.

Aug. Bludau, Die Pilgerreise der Aetheria (= Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Bd XV, Heft 1./2.), Paderborn 1927.

Th. von Bogyay, Zur Geschichte der Hetoimasie, Akten des XI. Internat. Byzantinistenkongresses. München 1958, München 1960, 56-61.

St. Borgia, De cruce vaticana ex dono Justinii Augusti in Paraskeve majoris hebdomadae publicae veneretioni exhiberi solita commentarius, cui accedit ritus salutationis crucis, Rom 1779.

Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, I-II, München 1924.

Louis Brehier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936.

F. Brightman, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896.

Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern,
²Leipzig 1924.

Neil C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, with special reference to the Liturgic Drama (=University of Illinois Studies in Language and Literature VII, May 1921, Nr. 2).

M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut. Preface par Sophie Antoniadis (=Bibliothèque de l' Institut Hellénique d' Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venise - Nr. 1), Venedig (1962).

K.I. Conant, The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem, Speculum 31, 1956, 1-48.

V. Corbo, Gli edifici della Santa Anastasis a Gerusalemme, Studii Biblici Franciscani, Liber Annuus XII, 1961-1962, 221-316.

Venetia Cottas, Contribution à l' étude de quelques tissus liturgiques, Atti V Congr. Intern. di Studi Bizantini, II (=Studi Bizant. e Neoellen. VI), Rom 1940, 87-102.

- Περὶ τοῦ ἑσταυρωμένου πρὸς τῆς Ἀγίας Τραπέζης, Byz.- Neugr. Jahrb. 10, 1932/33 und 1933/34, 301-306.
- L' influence du drame "Christos Paschon" sur l' art chrétien d' Orient (Paris 1931).
- Le théâtre à Byzance, Paris 1931.

Abel Couturier, Cours de liturgie greque-melkite. I. Notions générales - office divin, Jerusalem 1912, II. Office divin, Jerusalem-Paris 1914.

Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin, I-II, ²Paris 1925 (I) und 1926 (II).

Ernst Diez - Otto Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass. 1931.

Vojislav J. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XII^e Congr. Intern. d'Etudes Byzantines, Ochride 1961, III, Belgrad 1964,

- Siehe auch: Icônes de Yougoslavie.

A. Dmitrievskij, Drevnejšie patriaršie tipikoni: Svjatogrobskij Ierusalimiskij i velikoj konstantinopolskoj cerkvi (= Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademij 3 /1901/), Kiew 1907.

- Opisanie liturgičeskich rukopisej. I. Типикъ, Kiew 1895, II. Εὐχολόγια Kiew 1901 und III. Типикъ 2, Petrograd 1917.

E. v. Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur

Christlichen Legende (=Texte und Untersuchungen zur Gesch. d. altch. Liter., N.F. III), Leipzig 1899.

N. Drandakes, Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μόνης, Athen 1964.

W. Dürig, Pietas liturgica. Studien zum Frömmigkeitsbegriff und zur Gottesvorstellung der abendländischen Liturgie, Regensburg 1958.

Jean Ebersolt, Constantinople. Recueil d'archéologie et d'histoire, Paris 1951.

Sophronios Eustratiades, 'Ἡ ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καὶ τὰ μεγαλυνάρια τοῦ Ἐπιταφίου, Νέα Σιδων 32, 1937, 16-23, 145-152, 209-226, 273-288, 337-353, 465-480, 529-545, *ibid.* 33, 1938, 19-28, 370-377 und 433-452.

- Εἰρημολόγιον (= Ἀγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη Nr. 9), Chennevières-sur-Marne 1932.

Sophronios Eustratiades - Arcadios of the Monastery of Vatopedi, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos (= Harvard Theological Studies XI), Cambridge 1924.

Walter Felicetti-Liebensefels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956.

Henrica Follieri, Initia hymnorum ecclesiae graecae (= Studi e Testi Nr. 211-213), I-III, Vatikan 1960 (I), 1961 (II), 1962 (III).

A. Frolov, La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte (= Archives de L'Orient Chrétien 7), Paris 1961.

Klaus Gamber, Misericordia Domini. Vom Prothesisbild der Ostkirche zum mittelalterlichen Barmherzigen Christus, Deutsche Gaue, 48, 1954, 46-56.

Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Paintings. An illustrated Index, Florenz 1949.

- Post-war Discoveries: Early Italian Paintings - II., The Burlington Magazine 89, 1947, 210-216.

A. Garzya, Theodori Studitae epigrammata, 'Επετ. 'Ετ. Βυζαντ. Σπουδ. 28, 1958, 11-64.

T. Gerasimov, L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia, Cahiers Archéolog. X, 1959, 279-288.

S. Geyer, Itinera hierosolymitana saeculi IIII-VIII (= C. S. E. L. XXXVIII), Prag-Wien-Leipzig 1898.

I. Goar, Εὐχολόγιον sive Rituale graecorum, ²Venedig 1730.

Adolph Goldschmidt - Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts, Berlin 1930 (I) und 1934 (II).

E. Golubiskij, Istorija Russkoj Cerkvi, I 2, Moskau 1904.

Iv. Gošev, Antiminsut. Liturgiĉesko i curkovno-arheologiĉesko izsledovane, Sofia 1925.

André Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie (=Orient et Byzance I), Paris 1928.

- La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe, Prag 1931.
- L' iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957.
- Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. I. Architecture, II. Iconographie, Paris 1946.
- A propos d' une icone byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sophia, Cahiers Archéol. X, 1959, 289-304.
- Nouvelles recherches sur l' icone bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéol. XII, 1962, 363-380.
- Siehe auch: Murano - Grabar.

A. Grillmeier, Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzdarstellung, München 1956.

Ven. Grumel, Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du Saint Mandilion, Mélanges Paul Peeters, II (= Analecta Boll. LVIII), Brüssel 1950, 135-152.

Helmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München (1962).

Fr. Halkin; siehe: Bibliotheca Hagiogr. Graeca.

Richard Hamann-Mac Lean - Horst Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis frühen 14. Jahrhundert (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd 3-5), Giessen 1963.

August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins, I, Leipzig 1908.

Icones de Yougoslavie. Texte et catalogue Vojislav J. Djurić, avant-propos Svetozar Radojčić, Belgrad 1961.

Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960.

R. Janin, La géographie ecclésiastique de l' empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarchat Oecuménique, tome III. Les églises et les monastères, Paris 1953.

Guillaume de Jerphanion, Une nouvelle province de l' art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Texte: I1, Paris 1925, I2, Paris 1932, II, Paris 1936; planches: I, Paris 1925, II, Paris 1928 und III, Paris 1934.

Lech Kalinowski, Geneza Piety Średniowiecznej (=Polska Akademia Umiejetności Krakow, Prace Komisji Historii Sztuki 10, 1952, 153-260) und Sonderdruck.

Konstantinos D. Kalokyres, "Αθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης. Ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι (963-1963), Athen 1963.

- Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης , Athen 1957.

Spyr. Kampanaos, Λαυριότες, Ἀνέκδοτος ἐκκλησιαστικὴ ποίησις, Νέα ᾠδὴ 2, 1922, Nr. 19-20-21-22, 3-5.

B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient, I 1, Genève 1889.

Helge Kjellin, Russiske Ikoner i Norsk og Svens eie, Oslo (1954).

Theod. Kluge - A. Baumstark, Quadragesima und Karwoche Jerusalems im siebten Jahrhundert, Oriens Christ., N.S., V, 1915, 201-233.

N.P. Kondakov, Archeologičeskoe putešestvie po Sirii i Palestin, St. Petersburg 1904.

- Histoire de l' art byzantin considéré principalement dans les miniatures, I-II, Paris ;886(I) und 1891(II).

- Ikonografija Bogomateri (Izdanie Otdelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk) St. Petersburg 1914.(I), Petrograd 1915 (II).

- Makedonija. Archeologičeskoe putešestvie, St. Petersburg 1909.

- Die russische Ikone, I, Prag 1928.

- Russkaja ikona, III, Prag 1931.

I.B. Konstantinowicz, Ikonostasis, Lemberg, I, 1939.

N.Th. Krasnosel'cev, Tipik čerkvi Sv. Sofii v Konstantinopol, Letopis' Istoriko-Filologičeskago Pčestva pri Imperatorskom Novorossijskom Universitet, II. Odessa 1892, 156-254.

- Spyr. Lampros, Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos, I, Cambridge 1895.
- Emmanuel Lanne, Textes et rites de la liturgie pascale dans l'ancienne église copte, L' Orient Syrien VI, 1961, 279-300.
- V.N. Lazarev, Živopis i skul'ptura Novgoroda, in I.E. Grabar-V.N.Lazarev-V.S.Kemenov, Istorija Russkogo iskusstva, II, Moskau 1954, 72-238 (= W.N. Lasarew, Die Malerei und die Skulptur Nowgorods, in I.E. Grabar - W.N. Lasarew-W.S.Kemenow, Geschichte der russischen Kunst, Übersetzt von K. Küppers, II, Dresden 1958, 55-220).
- Iskusstvo Novgoroda, Moskau 1947
 - Istorija Vizantiskoj Živopisi, Moskau I(Text) 1947-II(Tafeln) 1948.
 - Kovalevskaja rospi i problema južnoslavianskaich svjzej v russkoj Živopisi XIV veka, Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv Akad. Nauk SSSR 1957. Architektura i živopis, Moskau 1958, 233-278.
 - Siehe auch V. Lasareff.
- Victor Lasareff, Studies in the iconography of the Virgin, The Art Bulletin XX, 1938, 26-65.
- H. Leclercq, in Diction. Archéol. Chr. Liturgie VI 2 (s.v. Grégoire de Nazianze).
- E. Legrand, Recueil de Chansons populaires grecques, Paris 1874.
- G. Leidinger, Meisterwerke der Buchmalerei, München 1920.
- N. Libadaras; siehe: N. Tomadakes.
- W. Lipphardt, Marienklagen und Liturgie, Jahrb. f. Liturgiewissenschaft 12, 1932, 198-205.
- Emile Mâle, L' art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur les sources d' inspiration, ⁵Paris 1949 (erste Auflage 1908).
- Anna Maraba-Chatzenikolau, 'Η φηριδωτή εἰκόνα τῆς Πάτρους, Δελτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ., Per. IV, 1, 1959, 127-134.
- R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, I-IV, Haag 1923 (I-II) und 1924 (III-IV).
- Juan Mateos, Le Typicon de la Grande Eglise. Ms. Sainte

- Croix No 40, X^e siècle. Introduction, texte critique, traduction et notes (= Orientalia Christiana Analecta Nr. 165 und 166), I-II, Rom 1962 (I) und 1963 (II).
- Quelques problèmes de l' Orthros byzantin, Proche-Orient Chrétien, 11, 1961, 17-45 und 201-220.
- D. Medakovic, Drvorezna ikona Raspeća u manastiru Hilandaru, Srpska Akademija Nauka. Zbornik Radova Nr. XLIX: Vizantol. Instit. 4, Belgrad 1956, 187-196.
- G. Megas, 'Ελληνικαὶ ἑορταὶ καὶ ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας, Athen 1956.
- S.G. Mercati, Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il Codice Ottoboniano Latino 169, prima della conquista latina (1204), Atti Pontif. Accad. di Archeol., Ser. III, Rendiconti XII, 1936, 133-156.
- Millard Meiss, Italian Style in Catalonia and a fourteenth century Catalan Workshop, The Journal of the Walters Art Gallery IV, 1941, 45-87.
- Μηναῖον Ἰανουαρίου, Rezens. von Bartholom. Kutlumusianos, Venedig 1895.
- Wiltrud Mersmann, Der Schmerzensmann (Lukas-Bucherei zur christlichen Ikonographie IV), Düsseldorf (1952).
- Fr. Miklosich - I. Müller, Acta et Diplomata, II, Wien 1862 und V, Wien 1887.
- G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1947.
- Monuments de l' Athos. I. Les peintures, Paris 1927.
- L' epitaphios. L' image, Comptes Rend. Acad. Inscr. et Belles Lettres 1942, 408-419.
- Recherches sur l' iconographie de l' evangile, Paris 1916.
- La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Album présenté par A. Frolov, I-III, Paris 1954 (I), 1957 (II) und 1962 (III).
- G. Millet - D. Talbot Rice, Byzantine Painting in Trebizond, London (1936).
- Michelangelo Murano - André Grabar, Venedig und seine Kunstschatze (Genf 1963, Skira).

Josef Myslivec, Dvě studie z dějin byzantského umění,
Prag 1948.

Sirarpie der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus; Par. Gr. 510. A Study of the Connection between the Text and Images, Dumb. Oaks Pap. 16, 1962, 195-228.

- Two Images of the Virgin in the Dumbarton Collection, Dumb. Oaks Pap. 14, 1960, 70-86.

N.L. Okunev, Lesnovo, L' art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Recueil Théodore Uspenskij, I (= L' art byzantin chez les Slaves IV), Paris 1930, 222-263).

- Sostav rospisi chrama v Sopočanach, Byzantinoslavica 1, 1929, 119-150.

Henri Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, ²Paris 1929 (die erste Auflage: Paris 1902, mit dem Titel "Facsimilés des miniatures usw.").

Konrad Onasch, Ikonen (Leipzig 1961).

P. Ortmayr, Papst Gregor der Grosse und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom (zur Vorgeschichte dieses Bildes), Riv. Archeol. Crist. XVIII, 1941, 97-111.

Leonid Ouspensky - Wladimir Lossky, Der Sinn der Ikonen, Bern und Olten 1952.

Otto Pächt, The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry, De Artibus Opuscula XL (Essays in Honor of Erwin Panofsky), New York 1961, 402-421.

D.I. Pallas, 'Αρχαιολογικά-Λειτουργικά, 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπουδ. 20, 1950, 265-313.

- 'Ο ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς, 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπουδ. 27, 1957, 127-150.

E. Panofsky, "Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix", Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, 261-308.

Emm. Pantelakes, Νέα ἐγνώμια τοῦ ἐπιταφίου, Θεολογία 14, 1936, 225-250, 310-326.

A. Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, II, Petersburg 1894.

A. Pasini, Il tesoro di San Marco in Venezia, Venedig 1887.

Styl. Pelekanides, Καστοριά. I. Βυζαντινά τοιχογρα-
φία. Πίνακες, Thessalonike 1953.

Vladimir R. Petković, La peinture serbe du Moyen Âge, I,
II, Belgrad 1930 (I) und 1934 (II).

- Pregled crkvenih spomenika kroz posvesnicu srpskog
naroda (=Srpska Akademija Nauka CLVII. Odeljenje
Društvenih Nauka, N.S., 4), Belgrad 1950.

- Siehe auch: Ppović - Petković.

J.B. Pitra, Spicilegium Solesmense, III-IV, Paris
1855 (III) und 1856 (IV).

I. Popović - Vl. R. Petković, Staro Nagoričino - Psača
- Kalenić (=Srpska Kraljevska Akademia: Monumenta
Jugoslaviae Artis Veteris. Series Prima. Monumenta
Serbica Artis Mediaevalis, I), Belgrad 1933.

Svet. Radojčić, Maistori starog srpskog slikarstva
(=Srpska Akademija Nauka, Poc. Izd. CCXXXVI, Arheol.
Inst. 3), Belgrad 1955.

- Umetnički slomenici manastira Hilandara, Zbornik Rado-
v. va S.A.N., XLIV, Vizantol. Istit. 3, 1955, 163-194.

- Siehe auch: Icônes de Jugoslavie.

Elis. Reiners-Ernst, Das freudevolle Vesperbild und
die Anfänge der Pieta-Vorstellung (=Abhandlungen
der Bayerischen Benediktiner-Akademie, Bd II), Mün-
chen 1939.

H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pam-
phylien, Kappadokien und Lykien (=Studien über
christliche Dekmäler, Heft 5-6), Leipzig 1908.

A. Rücker, Die "Adoratio Crucis" am Karfreitag in den
orientalischen Riten, Miscellanea liturgica in hono-
rem R. Guniberti Mohlberg, I (Bibliotheca "Epheme-
rides Liturgicae Nr. 22), Rom 1948, 379-406.

Wladimir Sas-Zaloziecky, Die byzantinische Kunst, Ber-
lin 1963 (Ullstein).

L. Schikho, al Maschriq, Eine verlorene Homilie des
Heiligen Anastasius von Sinai, Theolog. Prakt.
Quartalschr. 65, 1912, 780-795.

K. Schmaltz, Mater ecclesiarum: Die Grabeskirche in Je-
rusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Bau-
kunst und Ikonographie im Antike und Mittelalter
(= Zur Geschichte des Auslandes, Heft 120), Strass-
burg 1918.

Hubert Schrade, Beiträge zur Erklärung des Schmerzens-
mannsbildes. Beiträge zur Neueren Literaturgesch.,

N.F. XVI (=Deutschkundliches: Festschrift für Fr. Panzer), Heidelberg 1930, 164-182.

- Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I. Die Auferstehung Christi, Berlin-Leipzig 1932.

Philipp Scheinwirth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930.

L.G. Seroux d' Agincourt, Sammlung der vorzuglichen Denkmäler der Malerei, vorzugsweise in Italien, Frankfurt a.M. (1845).

Gerasimos Smyrnakes, Τό "Αγιον" Όρος, Athen 1903.

I.N. Sola, De codice Laurentiano X Plutei V, Byz. Zeitschr. 20, 1911, 373-383.

G.A. Soteriu, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου (= Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν τόμος Γ'. - Φιλολογική Σειρά) Athen 1935.

- Θεοτόκος ἡ Ἀρακινώτισσα τῆς Κύπρου (πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους), Ἀρχαιολ. Ἐφημ. 1953-1954 (εἰς μνήμην Γεωργίου Π. Οἰκονόμου), 87-91.
- Siehe auch: Sotiriou.

G. und M. Soteriu, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Athen 1956 (Bd. I, Tafeln) und 1958 (Bd II, Text).

G.A. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d' Athènes. Edition française par O. Merlier, Athen 1932.

Elpinike Stamule-Sarante, Τοῦ Χριστοῦ, Λαογραφία 11, 1934/37, 249-253.

J. D. Stefanescu, L' illustration des Liturgies dans l' art de Byzance et de l' Orient, Brüssel 1936.

Ol. Stunk, The Byzantine Office at Hagia Sophia, Dumb. Oaks Pap. 9/10, 1956, 175-202.

Jos. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologos (=Byzantinisches Archiv II), Leipzig 1899.

- Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Wien 1906.

Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau, Berlin 1936.

Spyr. Synkollites, Ὁ Θρηνησ τοῦ Χριστοῦ, Λαογραφία 11, 1934/37, 254-258.

David Talbot-Rice, The Art of Byzantium, London (1959).

- The Icons of Cyprus (=Courtauld Institute Publica-

- tions on Near Eastern Art, 2), London (1937).
- M. Tarnischvili, Le Grand Lectionnaire de l' église de Jérusalem (V^e-VIII^e siècle) (C.S.C.O. 189. Scriptores Iberici 10), Louvain 1959.
- J.B. Thibaut, Ordre des offices de la Semaine Sainte à Jerusalem du IV^e au X^e siècle, Paris 1926.
- Nicole et Michel Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı, Paris 1963.
- P. Thoby, Le crucifix, des origines au Concile de Trente, Nantes 1959.
- N. Tomadakes, Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ ὕμνοι, II, Athen 1954.
- Alois Thomas, Das Urbild der Gregoriusmesse, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 51-70.
- Das mittelalterliche Trierer Korporalienkästchen, in Ecclesia. Festschrift für Bischof Dr Matthias Wehr (=Trierer Theologische Studien 15. Bd), Trier 1962, 213-220.
- J.J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors 1903.
- C. Tischendorf, Evangelia apocrypha, ²Leipzig 1876.
- P. Trempelas, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Athen 1935.
- Αἱ εὐχαῖ τοῦ ὁρθοῦ καὶ τοῦ ἐσπερινοῦ, Θεολογία 24, 1953, 41-48, 174-189, 359-374, 520-535; und 25, 1954, 71-87, 244-259, 337-352, 497-520.
- Τριῳδίου Κατανυκτικόν, Athen 1897.
- VL. Troickij, Istorija plaščanicy, Bogoslovskij Věstnik, 1912 (Moskau), 362-393 und 505-530.
- A. Venturi, Storia dell' arte italiana, II, Mailand 1902, V, Mailand 1907 und VII,3, Mailand 1914.
- A. Vogt, Etudes sur le théâtre byzantin, Byzantion VI, 1931, 37-74 und 623-640.
- F.W. Volbach, Die Elfenbeinwerke (=Staatliche Museen zu Berlin. Erster Band), Berlin-Leipzig 1923.
- Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München (1958).
 - Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio, Atti Pontif. Accad. Romana di Archeol., Ser. III, Rendiconti XVII, 1940-41, 97-126.
- E. T. de Wald, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III: Psalms and Odes. 1: Vaticanus

Graecus 1927, Princeton 1941.

- The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III: Psalms and Odes, 2: Vaticanus Graecus 752, Princeton 1942.
- The Stuttgart Psalter Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Princeton 1930.
- The Illustrations of the Utrecht Psalter, Princeton (1932).

Kurt Weitzmann, The Origin of the Threnos, in De Artibus Opuscula XL (=Essays in the Honor of Erwin Panofsky), New York 1961, 476-490.

- Siehe auch: Goldschmidt-Weitzmann.

Klaus Wessel, Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten, Recklinghausen (1963).

Harold R. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, Chicago Ill. (1936).

Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, I-II, Potsdam 1924 (= Handbuch der Kunstwissenschaft).

O. Wulff - M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtliche Folge, Hellerau bei Dresden 1925.

Andreas Xyngopoulos, Sur l' icone bilatérale de Pogonovo, Cahiers Archéol. XII, 1962, 341-350.

- Une icone byzantine a Salonique, Cahiers Archéol. III, 1948, 114-128.
- Siehe auch: Xyngopulos.

A. Xyngopulos, Βυζαντινὰ εἰκόνες ἐν Μετεώροις, 'Αρχαιολ. Δελτίον 10, 1926, 35-45.

- 'Η εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ 'Ελκομένου Μονεμβασίας, Πελοποννησιακὰ 1, 1956, 23-49.
- Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Athen 1936.
- Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Αλωσιν (= Βιβλιοθήκη τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας Nr. 40), Athen 1957.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκης, Athen 1964.

Karl Young, The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre (=University of Wisconsin Studies in Language and Literature, Nr. 10), (Madison 1920).

E i n f ü h r u n g

Unter dem Titel " Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz" werden hier die Kultobjekte, die in Byzanz von Gründonnerstag abends bis einschliesslich Karsamstag früh in Verbindung mit den Passionszeremonien zur Verehrung aufgestellt waren, behandelt, darunter das gestickte Parament Epitaphios, das mit der Darstellung des liegenden toten Christus verziert ist. Es ist uns in mehreren Dutzend Exemplaren seit dem 13. Jahrhundert - griechisch, slavisch und von anderen orthodoxen Völkern stammend - erhalten; und es war die Arbeit an der Veröffentlichung eines solchen Epitaphios aus dem 16. Jahrhundert, die uns zur Erforschung der Problematik um das vorliegende Thema anregte. Schon damals wurde diese Arbeit, aber unter anderem Titel, angekündigt⁽¹⁾.

Seit Wladimir Troickij vor mehr als einem halben Jahrhundert seinen umfangreichen Aufsatz über den Epitaphios ("plaščanica") veröffentlichte⁽²⁾, gilt es als wissenschaftlich gesicherte Tatsache, daß der Epitaphios sich aus dem Parament Aer entwickelt hat; aber noch fehlt eine klare Vorstellung von der Art und Weise dieser Umwandlung. Troickij ging aus von dem Symbolismus des Aer als Leichentuch Christi. Inzwischen ist eine interessante rituelle Aufzeichnung aus den Meteora-Klöstern ans Licht gelangt, die besagt, daß ein Diptychon mit der Gottesmutter und Christus die Akra Tapeinosis (Schmerzensmann) während der Zeremonie der Bestattung Christi am Karsamstag aufgestellt war, womit sich weiter die Frage nach der Rolle der Ikonen inner-

1) 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 27, 1957, 133₁.

2) Bögolovskij Věstnik, 1912 (Moskau), 362 ff.

halb der Passionszeremonien stellte. Andererseits haben Religionshistoriker wie auch Byzantinisten, so etwa August Heisenberg⁽³⁾, schon lange die Frage der Beziehung des Epitaphios zu ähnlichen antiken Gebräuchen, wie z.B. beim Adonis-Kult, gestreift. Dies alles sind Aspekte eines sehr komplizierten Gesamtproblems, das einer eingehenden Untersuchung bedarf. Einen positiven Beitrag dazu hat Gabriel Millet nach dem letzten Krieg durch ein beträchtliches Material von Epitaphioi mit ikonographischer Klassifizierung geliefert⁽⁴⁾.

Man verfällt einem Irrtum, wenn man als Ausgangspunkt zur Erklärung einer bestimmten kirchlichrituellen Form ihre symbolische Deutung nimmt, wie im Falle des Epitaphios die Deutung des Aer als Leichentuch Christi. Der Symbolismus, den man der rituellen Form zuschreibt, bildet eine Erklärung a posteriori; ihm geht der Brauch voraus. Ferner sind die Typen der religiösen Kunst grundsätzlich von den Riten abhängig; sie sind "nützliche" Formeln, die dem rituellen Zweck untergeordnet sind. Ritus und Kunst bilden in einem Kultgegenstand, sei es einem Erzeugnis der Architektur oder des Handwerks, eine dialektische Einheit, und ihr Verständnis setzt die Kenntnis des Ritus, wie etwa die Biologie die einer organischen Form, voraus. Es liegt nun auf der Hand, daß der Ritus, als eine zeremonielle Handlung - d.h. eine durch Bewegung in einem bestimmten Raum vollzogene und unter bestimmten Umständen wiederholte Erscheinung, also eine Form, die ein Leben in der Zeit hat -, zu seinem Verständnis einer Strukturanalyse bedarf.

Die Betrachtung einer religiösen Kunstform durch den Ritus, namentlich durch eine Analyse der Struktur des Ritus und seine Rekonstruktion, bildet vielleicht eine mühsame Aufgabe, sie schützt aber vor formalistischen Abwegen oder vor rein typologischen Klassifizierung;

3) Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908, I, 199 f. und 217.

4) Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1947, 87 ff.

die zwar als Vorstufe eines Erklärungsversuches unumgänglich ist, aber doch keine Erklärung bietet; sie schützt auch vor scheinbaren Erklärungen, die aufgrund des symbolischen Inhalts, den eine religiöse Form möglicherweise während ihres Ablaufs bekommen hat, formuliert werden. Freilich ist es ein Gemeinplatz, die Bedeutung des Ritus für die kirchliche Kunst zu betonen; sie wird auch von einem Meister der typologischen Analyse wie Gabriel Millet anerkannt⁽⁵⁾. Man wage, um es mit Nachdruck zu betonen, eine Metaphrase des religionsgeschichtlichen Axioms "Myth and Ritual", d.h. daß ein Mythos von grundsätzlicher Bedeutung zur Rekonstruktion eines ihm zugrunde liegenden Ritus ist, ins "Ritual and Art". Der Ritus aber schliesst einen Gehalt ein, der zu einem ihm entsprechenden Kunsttypus bzw. einem ikonographischen Thema die Anregung gibt; es ist nun augenscheinlich, daß, für den von Riten beherrschten byzantinischen, überhaupt den mittelalterlichen Menschen, das Thema also das vornehmste Ausdrucksmittel bildet.

Die vorliegende Untersuchung strebt gerade nach der Erklärung von Themata aber, wie erwähnt, auf den Kultgeräten, die in den Passionszeremonien verwendet wurden. Sie ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil ist der Rekonstruktion der Riten des Passionszyklus gewidmet, aber nur so weit es, um ihre Wandlungen zu erfassen, nützlich ist; also durch die Hervorhebung ihrer Formal-Elemente, sowohl ritueller als auch sachlicher (Kultgeräte). Jeder der folgenden Teile ist der Erforschung jener Kategorie von Kultgeräten gewidmet, die jeweils das vornehmste "szenische" Element (der theatralische Terminus bedeutet hier keine Abhängigkeit vom Theater) bildet. Es sind dies: das Kreuz, Ikonen und der Epitaphios.

Betreffs des Kreuzes wird die Frage nach dem Vorhandensein eines grossformatigen Kreuzes und seinem

5) Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris 1916, 25 f.

Platz innerhalb der Kirchen erörtert. Was die Ikonen anbelangt, werden die Sujets auf einer Anzahl von Ikonen bilateralen Typus' oder von Diptychen, die während der Passionszeremonien als Festtagsikonen verwendet wurden, wie auch eine Anzahl von ikonographischen Sujets auf gewöhnlichen Ikonen oder Wandmalereien untersucht, die sich inhaltlich auf die Passionszeremonien beziehen. Beim Epitaphios wird die Ikonographie erforscht.

Dem Haupttext folgen zwei Exkurse und drei Anhänge. Der erste Exkurs ist der Erforschung der volkstümlichen Gebräuche um die Passion Christi, ihrem Zusammenhang mit den antiken Riten und der Frage der Beziehung der Epitaphioszeremonie zum religiösen Theater in Byzanz gewidmet; dies zur Füllung gewisser Lücken betreffs der Ausbildung der Passionszeremonien, die nach der Prüfung der kirchlichen Riten leer geblieben sind. Der zweite Exkurs bildet eine Untersuchung des Paraments Aer, aus dem sich, wie erwähnt, der Epitaphios entwickelt hat; sie war unentbehrlich zum Verständnis der Weise dieser Umwandlung. Der erste Anhang enthält sechs bis jetzt unveröffentlichte Briefe des Patriarchen Konstantinopels, Athanasios I. (1289 - 1293 und 1303 - 1310) die einen chronologischen Terminus in der Geschichte der Passionszeremonien liefern; der zweite enthält einen Katalog von bilateralen Ikonen mit einer Erörterung der Frage ihrer Funktion und ihres Ursprungs; der dritte Anhang schliesslich enthält einen Katalog der gestickten Aere und Epitaphioi bis um 1600 - die aus späterer Zeit stammenden sind kunstgeschichtlich weniger interessant.

Wir verfahren, wie schon angedeutet, nach der Methode der Formenanalyse, d.h. durch Hervorhebung der formalen Charakteristika von Riten wie Kunstwerken. Sie werden auf ihre Wurzeln zurückgeführt, und die Zeit ihrer Erscheinung und dabei ihr Sinn erforscht. Ikonographische Analysen werden nur da vorgenommen, wo sie unentbehrlich sind, um die Herkunft oder die Geschichte eines Sujets oder eines Typus zu verstehen; vielmehr werden ikonologische Vergleiche versucht.

Zur Analyse der kultischen Formen wird als Ausgangspunkt der gegenwärtige Brauch verwendet, weil man damit einen festen Boden betritt für das Verständnis der Angaben, die durch die Quellen geliefert sind. Diese letztere "archäologische" Methode, wie man sie genannt hat, da man nach ihr wie bei einer Ausgrabung von den neueren zu den älteren Strata vordringt, kann, wenn sie richtig angewandt wird, zu positiven Ergebnissen führen. Dies bedarf keiner eingehender Erklärung. Die kulturellen Formen zeichnen sich durch ihre Dauer aus, wie etwa die biologischen Gattungen, selbstverständlich unter bestimmten geschichtlichen Bedingungen, und zwar denen, die die mittelalterliche geschlossene Wirtschaft charakterisieren. So kann man durch den rückläufigen Gang irrige Auslegungen sicherer vermeiden.

Aus der vorliegenden Untersuchung ergibt sich als allgemeiner Schluss die führende Rolle Konstantinopels für die Entwicklung der Kultusformen überhaupt, hinsichtlich der Passionszeremonien seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert. Das fromme Leben Konstantinopels ist durch eine Formenvielfalt gekennzeichnet, die sich in den dortigen berühmten Heiligtümern und unter der Einwirkung des höfischen Milieus ausgebildet hat. Es handelt sich damit um Ausdrucksweisen einer geistig frei beweglichen geistlichen und weltlichen Oberschicht, die eine Vorliebe für den Wechsel bzw. für die Bereicherung der Kultformen hatte. Im Gegensatz dazu bleibt die durch eine kontrahierende Struktur ihres geistigen Lebens geprägte Volkschicht den überlieferten Kultformen treuer. Diese Spaltung bildet bekanntlich ein Charakteristikum der mittelalterlichen Kultur. Der Niedergang nun des konstantinopolitanischen "Hochkultes" führte weiter dazu, daß sich die Verbreitung der "Hochkultformen" verschob. Dieser "Hochkult" aber genoss ein Prestige bei den hochstehenden Menschen des Abendlands und Russlands, die Konstantinopel besuchten; und dafür ist die Tatsache bezeichnend, daß mehrere Typen von Festtagsikonen, die gerade zu Passions^riten in dem beschriebenen konstantinopolitanischen Hochmilieu dien-

ten, im Abendland und in Russland begegnen, nicht aber unter dem griechischen Volk, das die Katastrophe von Byzanz überlebte.

Schliesslich noch eine Klarstellung: Die vorliegende Abhandlung bildet keine Synthese über die Geschichte der Passionszeremonien in Byzanz und ihrer Phänomenologie. Es handelt sich hauptsächlich um eine Analyse einzelner Kult- und Kunstformen, die rituell und inhaltlich sich auf die Passionszeremonien beziehen. Es war also unvermeidlich, daß Kapitel manchmal die Struktur von Aufsätzen bekamen.

DIE PASSIONS-ZEREMONIEN

I. G e g e n w ä r t i g e F o r m
d e r P a s s i o n s O f f i z i e n.

In der griechischen Kirche und zum Teil in anderen orthodoxen Kirchen, deren Riten sich nach der kultischen Überlieferung des Patriarchats von Konstantinopel entwickelt haben, gipfeln die seit Palmsonntag sich entfaltenden Feiern der Passion Christi an den Tagen von Gründonnerstag bis Karsamstag in einer Trilogie von prächtigen Zeremonien, die den Charakter eines wahren liturgischen Dramas tragen. Diese Trilogie hat nicht viel zu tun mit den entsprechenden abendländischen Kirchenraumspielen.

Der erste Teil der Trilogie stellt eine adoratio des Gekreuzigten in der Form einer quasi szenischen Schilderung der Kreuzigung Christi dar, die am Abend des Gründonnerstags in der langen, mit zwölf Evangelienlesungen artikulierten Passions-Zeremonie der Ἀκολουθία τῶν Ἁγίων Παθῶν vollzogen wird. Eine nur im Umriss gegebene bemalte Darstellung des Kruzifixus wird nach der Lesung der fünften Evangelienperikope feierlich und unter der Rezitation des Antiphonon "Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου" aus dem Chorraum in die Mitte des Schiffs getragen; dort wird sie, indem man sie auf ein schon dastehendes Kreuz hängt, zur Verehrung ausgestellt (1).

Der zweite Teil, der die Kreuzabnahme und die Grablegung betrifft, wird in der Vesper des Karfreitags vollzogen: Der Leib des Gekreuzigten wird abgenommen,

1) G. Biolakes, Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Athen 1901, 9 § 80, und 359. Vgl. auch 404.

in ein Leinentuch eingehüllt und zum Chorraum getragen. Danach wird ein mit einer Darstellung des verstorbenen Christus, des Christos Epitaphios ⁽²⁾, verziertes Tuch, auch Epitaphios genannt, feierlich auf dem Kopfe der zelebrierenden Diakone und Priester in die Mitte des Schiffes getragen und dort, vor dem noch dastehenden Kreuze, unter einem Baldachin (κουβούκλιον), der das Grab bedeutet, niedergelegt; mit dem Epitaphios legt man auch ein Evangelienbuch zur Verehrung aus. Die betreffende Zeremonie abgelöst mit der Erinnerung an das Begräbnis Christi durch Joseph von Arimathia (Gesang: "Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ") und an die Erscheinung des Engels vor den Frauen am Grab (Gesang: "Ταῖς μυροφόροις γυναιξίν" ⁽³⁾). Es bedarf der Bemerkung, daß die erwähnte Übertragung des Epitaphios aus dem Chorraum zu dem Baldachin an eine ältere Weise des Tragens des Paraments Aer erinnert ⁽⁴⁾.

Der dritte Teil unserer Trilogie, die eigentliche Epitaphioszeremonie wird am Karfreitag Abend vollzogen. Sie gehört aber rituell der am frühen Morgen (ὄρθρος) des Karsamstags vollzogenen Zeremonie an. Sie schliesst zwei Elemente ein: erstens den Gesang der Enkomia rings um das Kubuklion mit dem liegenden Christos-Epitaphios im Sinne einer Begräbnisklage, eines ἐπιτάφιος ὁρῆνος, und zweitens die Prozession mit dem Epitaphios-Tuch aus der Kirche hinaus im Sinne eines Leichenzuges zum Begräbnis ⁽⁵⁾.

2) Über den Namen siehe Exkurs II § 1b; vgl. Anhang III Nr. 8 (Epitaphios in Berati mit dem Titel "Ἰησοῦς Χριστός ὁ ἐπιτάφιος").

3) Biolakes § 84 S. 361

4) Siehe Exkurs II § 2

5) Biolakes § 85 S. 362 f. So auch in Grottaferrata (Anonymi, La Settimana Santa alla badia greca di Grottaferrata, La Civiltà Cattolica 81, 2, 1930, 320 - 321) aber zum Teil vermischt mit abendländischen Gebräuchen. Die Enkomia siehe im Τριώδιον Κατανυκτικόν, Venedig 1897, 398-407. Vgl. Max (Prinz von Sachsen), L'office grec du Samedi Saint appelé Epitaphios (Freiburg 1907). (mir unzugänglich), Venetia Cottas,

Inhaltlich ist der dritte Teil eine - allerdings feierlichere Wiederholung des zweiten Teils, eine Doppelung der bereits in der Freitagsvesper vollzogenen Begräbniszereemonie. In Wirklichkeit handelt es sich bei den beschriebenen Passion zereemonien nicht um eine wahre Trilogie, mit einer inneren Einheit. Was den Threnos anbelangt, so ist er eine Klage der Kirchen-Gemeinde, lyrisch-theologisch gefärbt, mit Hinzufügung von historischen Elementen (Erzählungen aus den Passions-Ereignissen, Dialog des Gekreuzigten mit seiner Mutter) (6).

Unter den formalen Einzelheiten der letztgenannten Zereemonie sind folgende zu notieren: Der Epitaphios wird mit Blumen bestreut (7); die Prozession, bei der man auch das Evangelienbuch trägt, wird am Ende des Dienstes vollzogen, nach dem Grossen Gloria (Μεγάλη Δοξολογία), und zwar unter Gesang des Trisagion. Die Rückkehr in die Kirche hat den liturgischen Charakter des Kleinen Einzugs (Μικρά Ἑίσοδος) (Ekphonesis: „Πρόσχωμεν. Εἰρήνη πᾶσι. Σοφία "); danach wird der Epitaphios auf den Altar gelegt, wo er bis zur Himmelfahrtsfeier entfaltet bleibt (8). Während dieser Zeitspanne zelebriert man die Eucharistie auf dem Epitaphios, der so als ein Eileton oder - für die spätere

Le théâtre à Byzance, Paris 1931, 135 f., E. Mercenier,
Les Fêtes / = E. Mercenier - F. Paris, La prière des
églises de rite byzantin II, 1/, Chevetogne (1948),
215 ff.

6) Siehe Τρίωδιον a.a.O.

7) Leo Allatius, De domin. et hebdom. (siehe Anm. 22).

8) Diese Praxis ist nicht völl nachgewiesen; in den Typika-Handschriften wird gesagt, daß der Epitaphios nach der Prozession entweder einfach auf den Altar gelegt oder in den Chorraum getragen und an seine Stelle gelegt wird (siehe unten S. 43 f. und Anm. 113 und 137).

Zeit-als ein Antimension- dient (9). Zur Ergänzung der vorliegenden Schilderung muss man hinzufügen, daß an vielen Orten gleich nach der Passions-Zeremonie, während das Kreuz in der Mitte der Kirche aufgestellt steht, "Frauen und Jungfrauen in der Kirche vigilieren"; "sie wachen über Christus und beweinen ihn" nach den üblichen Totenbräuchen; unter anderem "tragen sie dort andächtig im Gesang" die "Passion Christi oder das "Marien-Klagelied" (Μοιρολόγι τῆς Παναγίας) vor (10). Daneben besorgen sie den Epitaphios-Baldachin, indem sie

9) Vgl. die Beziehung des Aer zum Eileton Exkurs II § 1b. Manchmal in der Spätzeit identifiziert man den Epitaphios mit dem Antimension: "καὶ ἔμε ἀντιμήνσιον, ἥγουν ἐπιτάφιον " (T.Gritsopoulos, Μητροπόλεις καὶ μητροπολίται Λακεδαιμονίας usw., Θεολογία 20, 1949, 343); "Ἐπιτάφιον ... εἰς θυσιαστήριον θεῖον τοῦ ἐπιτελεῖσθαι δι' αὐτοῦ " (Iv. Gošev, Antiminsut. Liturgiĭsko i kurkovno-archeologičesko izsledovane, Sofia 1925, III Nr. 17 Taf. IX, 16). Die Identifizierung muss auch aus ikonographischen Gründen herrühren: Vgl. Gosev, III ff., Venetia Cottas, Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, Atti V Congr. Intern. di Studi Bizantini, II (=Studi Bizantini e Neoellenici VI), Rom 1940, 97 Taf. XXVI, 2 und Eugenia Bee - Chatzidakis, Ἐκκλησιαστικὰ κεντήματα (Μουσεῖον Μπεράκη. Κατάλογος ἐκκλησιαστικῶν κεντημάτων), Athen 1953, S. κζ'-κη' und 8 Nr. 3 Taf. Δ' 1, S. 19 Nr. 25 Taf. ΙΑ' 2 und S. 64 Nr. 97. Den ursprünglichen Sinn vgl. + S. 43 f.

10) G. Megas, Ἑλληνικαὶ ἑορταὶ καὶ ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας, Athen 1956, 155. Das "Marien-Klagelied" wird auch "Christus-Lied" (Τραγούδι τοῦ Χριστοῦ) und "Klagelied des Karfreitags" (Θρῆνος τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς) genannt. Es gibt mehrere, deren allgemeineres das inc. "Σήμερα μαῦρος οὐρανός, σήμερα μαύρη ἡμέρα" ist. Beispiele: E. Legrand, Recueil de chansons populaires grecques, Paris 1874, 200 f. Nr. 91, Elpinike Stamule - Sarante, Τοῦ Χριστοῦ, Λαογραφία 11, 1934/37, 249 ff., Spyr. Synkollites, Ὁ Θρῆνος τοῦ Χριστοῦ, ibid. 254 ff. Ein Literatur-Hinweis darauf bei /Stilp. Kyriakides/, ibid. 253 und K. Rhomaïos, Τὸ μοιρολόγι τῆς Παναγίας,

ihn mit Blumen schmücken und, nach der Vollendung der Vesper-Zeremonie, bei der das Epitaphios-Tuch -wie erwähnt- unter den Baldachin gelegt wird, den auf ihm dargestellten "Christos-Epitaphios", d.h. den liegenden verstorbenen Christus, beweinen. Noch ein Charakteristikum: An dem Gesang der Enkomia, bei dem eigentlichen Epitaphios-Offizium nehmen manchmal auch die Laien -Männer und Frauen- teil ⁽¹¹⁾. So ist die Epitaphios-Zeremonie eine offiziell-kirchliche, die nach der Verehrung des Gekreuzigten eine inoffiziell -volkstümliche Prägung erfährt.

Aus den beschriebenen Zeremonien sind folgende Formal-Elemente hervorzuheben: 1) Die Verehrung des Gekreuzigten, 2) die Klage -zuerst inoffiziell und dann offiziell- und 3) die Verehrung des Epitaphios -und des Evangelienbuches -, mit einer Prozession verbunden im Sinne eines Leichenzuges. Es sind gerade diese Leit-motive, nach denen unsere Untersuchung orientiert ist, nämlich die Verehrungsobjekte während der Klage in den Passionszeremonien.

 'Αρχαῖον Πόντου 19, 1954, 188 ff u. 1902.
 Vgl. A. Baumstark, Die syrischgriechische Marienklage, Gottesminne 4, 1906, 224 ff., Megas, 'Ελλην. ἑορταὶ 159, ders., Ζητήματα ἑλληνικῆς λαογραφίας, 'Επετηρὶς Λαογρ. 'Αρχαίου 5. 1945-1949, 36-37 (=Sonderdruck Heft III, 100-101) und P. Phurikes, Συνήθετες τοῦ σβήνουν, 'Ημερολόγιον Μεγ. 'Ελλάδος 1926, 457 ff. Südslavische Beispiele bei G. Ebel, Die Passion im Südslavischen Volkslied, Der Gral XXIII, 1929, 472 - 479.

11) Kleinasien: D. Lukopulos - D. Petropulos, 'Η λαϊκὴ λατρεία τῶν Φαράσων, Athen 1949, 112 (eine Übersetzung ins Französische mir unzugänglich); Archiv des "Zentrums für Kleinasiatische Studien" Athen, Mappen: Gelveri-Kult und Anaku-Kult (von seiner Begründerin Frau Melpo Merlier mir zur Verfügung gestellt); Serres: Nat. Petrobits, Οἱ 'Αδώνιδος κῆποι τῶν Σερρῶν, Σερραῖνὰ Χρονικὰ, 2, 1957, 155; Messenien: "Laographisches Archiv" der Akademie von Athen, Mappe II 59^A S. 95 (von seinem Direktor Prof. G. Spyridakes mir zur Verfügung gestellt).

Zunächst eine vorläufige Erklärung: Für das erste unter den genannten Formal-Elementen ist nachgewiesen, daß es sehr spät, erst seit 1864, von dem Patriarchen Konstantinopels, Sophronios von Apameia, in die Passionsdienste eingeführt wurde⁽¹²⁾. Seit Stefano Borgia (18. Jahrh.) behauptet man, daß bei den Passions-Zeremonien des byzantinischen Ritus die adoratio crucis sehr früh weggefallen sei⁽¹³⁾; Anton Baumstark zufolge wurde die adoratio crucis unter dem Einfluß des Ritus von Antiocheia wiederhergestellt, da die Passions-Zeremonien und demzufolge die Kreuzesverehrung dort seit ihrer ersten Ausbildung auf palästinensischem Boden traditionell sind (wie auch die Riten der west-syrischen Jakobiten und der Marioniten). Allerdings sind sie später -und dies ist ein Paradoxon- auch aus ihrer ersten Heimat verschwunden⁽¹⁴⁾. Über die byzantinische Form der Kreuzesverehrung wird unten ausführlicher berichtet. Was aber die kultische Erneuerung unter Sophronios betrifft, so kann man ohne Zurückhaltung annehmen, daß diese nur teilweise zutrifft.

Man muß unterscheiden zwischen einem unter Sophronios erneuerten Kruzifixus und einem Prozessionskreuz, das in der provinziellen Überlieferung gebräuchlich war^(14a). Sonst sind wir auf eine Überlieferung aus

12) Biolakes, Τυπικόν S.404 (vgl. ibid. § 80 S.359. Vgl. P. Bernardakis, Le culte de la Croix chez les Grecs, Echos d'Orient V, 1901-1902, 258. Iezekiel Belanidiotes, 'Ανακοίνωσις πρὸς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἐταιρείαν, Byz.-Neugr. Jahrb. 10, 1934, 299.

13) St. Borgia, De cruce Vaticana ex dono Justini Augusti in Parasceve Majoris Hebdomadae publicae venerationi exhiberi solita Commentarius, cui accedit ritus salutationis crucis, Rom 1779, 101-102

14) A. Baumstark, Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes, 3 Paris 1953, 157. Vg.-auf Grund der heutigen Praxis- Abel Couturier, Cours de Liturgie greque-melkite. II. Office divin, Jérusalem-Paris 1914, 269 ff.

14a) Über die letztere Bernardakis, a.a.O.

dem 16. Jahrhundert angewiesen, wonach ein Kreuz bei den Passionszeremonien (Karfreitagsvesper) verwendet wurde, das auf dem Gesims der Ikonostasis steht und nur zu diesem Zweck herunter genommen wurde^(14b). Es handelte sich einerseits um ein frühes hauptstädtisches Zurücktreteten der Kreuzesverehrung zugunsten der Ikonenverehrung⁽¹⁵⁾, da bei dem provinziellen Kult das hinter dem Altar aufbewahrte Prozessionskreuz bei den Passionszeremonien zur Verehrung aufgestellt war; andererseits handelte es sich bei dieser Erneuerung um eine offizielle Feststellung einer schon ausgeübten Praxis nach einem nicht ohne Reaktion vollzogenen Prozess, dessen Keimzelle aber erst seit Ende des 17. Jahrhunderts in einer Predigt des Mönchs Athanasios Baruchas (+1708) zum Karfreitag zu spüren ist. Es steht nämlich bei Baruchas, daß das Kreuz, beim Deklamieren der betreffenden Predigt, zweimal - zuerst ohne den Gekreuzigten und dann mit dem Gekreuzigten - aus dem Chorraum wie in Prozession den Gläubigen zur Schau getragen werde⁽¹⁶⁾.

14b) Typikon Cod. Athos, Laura-Kl. 94: "Ὁ χαμηλὸς κατεβάζει τὸν σταυρὸν τῶν ἁγίων θυρῶν καὶ ὑπάγει εἰς τὸν ἀριστερὸν χορὸν" (A. Dmitriévskij, Opisanie liturgičeskich rukopisej. III (= Τυπικὰ 2), Petersburg 1917, 515 f.). Vgl. Anm. 287. Über das Kreuz siehe unten S. 73 f.

15) Ausführlicher unten S. 38 f., 42 f., 47, 50, 51, 77, 80 ff.

16) Athanasios Baruchas, Λόγοι ψυχωφελεῖς εἰς τὸ Σωτήριον Πάθος καὶ τὴν ἔνδοξον Ἀνάστασιν, Venedig 1819, gibt in seiner ersten Predigt zur Karfreitags-Orthros zwei zozusagen szenische Anweisungen: (I) "/Text/ Δὲν θέλεις ἀγκαλιάσει πλέα ζωντανόν, ὦ Παρθέ-νε, τὸν πολὺ ἀγαπημένον σου Υἱόν, τὸ φῶς τῶν ὀμμάτων σου· ἀλλὰ τὸ πανάγιον Εὐλόν τοῦ Σταυροῦ, ὡς νύα Μήτηρ θέλεις τὸν δεχθῆ ἑξαπλωμένον εἰς τὰς ἀγκάλας^(a). * /Fussnote/. Ἐκεῖ ὁποῦ εἶναι τὸ σημάδι (d.h. das *) ἐβγαί-

a) Eine poetische Anrede unter dem Eindruck einer Pietà-Ikone, nämlich mit der Darstellung der Gottes-

Baruchas, der in Zante tätig war, steht über Venedig unter dem Einfluß der Sentimentalität der italienischen Gegenreformation; daß Baruchas einen Einfluß auf die Fortbildung der Passions-Zeremonie ausgeübt hat, insbesondere bei den Griechen in den unter der Herrschaft Venedigs stehenden Gebieten, kann man sich vorstellen, da seine Predigtenbismehrere Ausgaben erreichten. Gewiss ist die von Baruchas empfohlene Kreuzeshandlung keine rituelle, sondern ein barocker rhetorischer Gestus. Aber auch die heutige syrische Praxis⁽¹⁷⁾ ist nicht einheitlich⁽¹⁸⁾.

 νει ὁ σταυρὸς ἐκ τοῦ βήματος, χωρὶς νὰ ἔχη ζωγραφιστὸν τὸν Χριστὸν (S. 11); (II) "/Text/ ...[¶] /Fussnote/ 'Ἐκεῖ ὁποῦ εἶναι τὸ σημάδι (d.h. das [¶]), ἐβγαίνει ἐκ τοῦ βήματος ὁ σταυρὸς μὲ τὸν ἐσταυρωμένον Χριστὸν . /Text/ 'Ιδέτέ τον καλὰ, Χριστιανοί μου, πῶς εἶναι ὅλος αἱματωμένος, ὅλος καταπληγμένος" (S. 40). Die Reaktion von Theophilos (Bischof von Kampania), Ταμεῖον Ὁρθοδοξίας, Venedig 1788, 158: "Πρέπει νὰ γίνουν καὶ τὰ συνακόλουθα τῆς προδοσίας, ὅπου ἴσως ἄλλοι μεταγενέστεροι κατ' ὀλίγον τὰ προσθέσουσι. Καὶ τότε ἐκείνας τὰς τραγωδίας, ὁποῦ κατηγοροῦμεν νὰ πράττουν ἄλλοι εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ Χριστοῦ (er meint freilich die Lateiner), ἡμεῖς νὰ μιμηθῶμεν".

17) Couturier, a.a.O.

18) Siehe unten S. 75.

 mutter, die den Gekreuzigten hält; Beispiele solcher Ikonen seit dem 17. Jahrhundert (unter der Einwirkung der abendländischen Kunst): Russisches Museum Leningrad (Ph. Schweinfurt, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, 448 Abb. 160), Sammlung des Griechischen Instituts in Venedig Nr. 354 (M. Chatzidakis: Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut /= Bibliothèque de l' Institut Hellénique d' Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise - Nr. 1/, Venedig /1962/, 193 Nr. 248).

In den griechischen Kirchen gab es immer Prozessionskreuze, die mit Christus und anderen Personen bemalt waren oder die - bei den kunstgewerblichen Arbeiten - diese Darstellungen in flachen Relief innerhalb des Kreuzumrisses trugen. Wie dem aber auch sei, sind uns erst aus dieser Zeit zum erstenmal hölzerne Umrissbilder des gekreuzigten Christus erhalten⁽¹⁹⁾. Während derselben Zeit hatte die lateinische Kirche in Jerusalem schon eine realistische Schilderung der auf die Kreuzigung und das Begräbnis Christi bezogenen biblischen Ereignisse eingeführt. mit der Verwendung plastischer Christusbilder an den heiligen Stätten⁽²⁰⁾. Die Erneuerung unter Sophronios ist denn nichts anderes als eine theatralisch-realistische Umbildung einer immer vorhandenen, vormalseinfacheren Kreuzesverehrung⁽²¹⁾. Hinweise auf das Vorhandensein eines Kreuzes in der Hagia Sophia Konstantinopels bei den Passionszeremonien gibt es im 13. und 14. Jahrhundert^(21a).

19) Byzantinisches Museum, Athen Nr. XAE 3856/1230 (Höhe 0,255 m.) und XAE 3857/1205 (Höhe 0.28 m.). Es ist charakteristisch, daß sie am meisten in Zante im 17. und 18. Jahrhundert begegnen (Chatzidakis, Icônes 134).

20) H. Maundrell, A Journey from Aleppo to Jerusalem at Easter A.D. 1697, ⁴ (1800), 110 f. (auch bei Th. Wrigh, Early Travels in Palestine, London 1848, 443).

21) Das Idiomelon "Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου" (siehe oben S. 1) gehört organisch der None des Karfreitags an (Τριώδιον 393 á).

21 a) Vgl. die Texte: Germanos, Patr. v. Konstant., (1222-1240), In Domin. corp. sepult., P.G. 98, 248-249 (siehe unten Anm. 328) und Enkomia I, 17 (siehe unten Anm. 653). Ausführlicher im Zweiten Teil S. 67 ff.

Was schliesslich die kultische Einheit der Verehrung des Epitaphios und seiner Mitführung in der Prozession durch die Stadtplätze betrifft, so erfahren wir von Leo Allatius (+1669), daß sie zu seiner Zeit entstanden ist⁽²²⁾.

22) Ich zitiere den interessanten Text des Allatius "Ad haec tamen tempora usus obtinuit, ut dum Psalmus CXVIII canitur, et singulis versiculis singula Troparia concinuntur, Christus, decore exsculptus, vel affabre in tabula depictus et in feretro depositus, solemnem cereorum ardentium apparatu, sacerdotibus ... et Christi fidelibus feretrum prosequentibus urbis plateas defertur, proponiturque omnibus adorandus, exosculandusque, sic, que omnium venerationi patet. Flores iterim imagini superpositi maximo studio ab omnibus conquiruntur, quibus sibi maxima bona, non corporis modo, sed rerum etiam domesticarum pollicentur" (Leo Allatius, De Ecclesia occidentalis atque orientalis perpetua consensione, libri tres. Ejusdem Dissertationes de Dominicis et Hebdomadibus Graecorum et de Missa Praesantificatorum, Köln 1643, 1447-1448). Vgl. Borgia, De cruce Vaticana 101.

II. N a c h p r ü f u n g d e r Q u e l l e n.

Vorbemerkung

Das Zeugnis des Allatius über eine spätere Einführung der Epitaphios-Zeremonie bestätigt sich nach der Prüfung der Ordnungen der liturgischen Typika. Doch gehen die Meinungen über ihr Alter auseinander; man nimmt das 16. oder das 15. Jahrhundert an⁽²³⁾ oder man geht zurück bis zum 8. Jahrhundert⁽²⁴⁾, ja sogar bis zu der ältesten palästinensischen Überlieferung⁽²⁵⁾. Es stellt sich also die Frage nach der Ausgestaltung der Passions-Zeremonien. Mit dem Thema haben sich seit langem besonders russische Gelehrte beschäftigt. Unter ihnen sind verdienstvoll die kurzen Bemerkungen von E. Golubinskij und die umfassenden von Vl. Troickij; der letztere hat unter Ausnützung der bisherigen Ergebnisse und gestützt insbesondere auf eine Untersuchung der russischen Typika mehrere Punkte der Epitaphios-Zeremonie⁽²⁶⁾ erörtert. Die russischen Nachweise sind eine Beihilfe zur Kenntnis der zugrundeliegenden konstantinopolitanisch-griechischen Ordnung. Eine Analyse des über das Thema erhaltenen Materials ist vor allem nach rund einem halben Jahrhundert seit dem Aufsatz Troickijs unumgänglich.

[23] Vl. Troickij, *Istorija plaščanicy*, Bogoslovskij Věstnik, Moskau 1912, 505, Cottas, *Le théâtre* 144-146, ders. *L'Influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'Orient*, (Paris 1931), 95 ff., ders. *Atti V Congr. Intern. St. Biz.* 88.

[24] Sophronios Eustratiades, 'Η ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καὶ τὰ μεγαλυνάρια τοῦ Ἐπιταφίου, *Νέα Ἑλὼν* 32, 2937, 29, 245 ff., 32, 1938, 445 und 446.

[25] Troickij, a. a. O. 509 f. und 529 f., Baumstark *Gottesminne* 4, 1906, 213 f., 217 f.

[26] E. Golubinskij, *Istorija Russkoj Cerkvi*, I 2, Moskau 1904, 917-919, Troickij, *Bogosl. Věstnik* 1912, 505 ff. (ebd. ältere russische Literaturangabe).

1. Die Palästinensische Ordnung.

Es scheint, daß die älteste Ordnung über die Passions-Feiern aus der Errichtung der konstantinischen Heiligtümer in Jerusalem erwachsen ist. Die palästinensische Ordnung übte während des ersten Jahrtausends eine Wirkung auf die Passions-Zeremonien der übrigen christlichen Welt aus, trat schliesslich aber, nach einer langsamen Umgestaltung, die mit den historischen Peripetien des Heiligen Landes und den baugeschichtlichen Umbildungen des jerusalemitanischen Heiligtums einherging, wie auch unter der Einwirkung des schon führenden Konstantinopels, zurück.

Über die ältere palästinensische Ordnung erfahren wir durch Aetheria (um 395). Die Bauanlage der Grabeskirche in Jerusalem in ihrer altchristlichen Periode, ist nach der Beschreibung bei Eusebios von Kaisareia, den Angaben der Aetheria selbst, wie auch nach den bisherigen archäologischen Forschungen im wesentlichen ziemlich deutlich: Monumentale Propyläen gaben Zutritt zu einem ersten Atrium, an dessen Ende beiderseits zwei Exedren ausbuchteten; eine fünfschiffige Basilika mit Rund-Apsis folgte (Martyrion, Golgatha-Kirche), und dann ein zweites Atrium, nach dem man einen Rundbau erreichte (Anastasis), der das Mausoleum Christi (das Heilige Grab) umschloß. Zu beiden Seiten der Basilika war die Anlage mit Korridoren versehen; in dem inneren Atrium, unmittelbar nach der Golgatha-Kirche, stand auf der linken Seite unter freiem Himmel ein prunkvolles Kreuz zum Gedächtnis des geschichtlichen Geschehens der Kreuzigung⁽²⁷⁾. Die Golgatha-Kirche diente als Kathedrale Jerusalems.

27) Eusebius, Vita Constant. III, 34-39 (Heikel / C.S.E.G./93, 22-94, 28), Aetheriae, Peregrinatio 24 ff. (S. Geyer, Itinera Hierosolymitana saeculi IIII-VIII / C.S.E.L./71, 10 ff.) Grundsätzliche Versuche zur Wiederherstellung ihrer Anordnung: A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908, I, 39 ff. Taf. I - III, H. Vincent-F.M. Abel, Jérusalem, II 1-2, Paris 1914, 154 ff. Abb. 102;

Nun begannen die Passions-Zeremonien am Abend des Gründonnerstags mit Vigilien in der Eläona-Kirche am Ölberg und einer nächtlichen Prozession von dort zur Grabes-Kirche in Jerusalem, wo sie in der Frühe des Karfreitags eintraf und vor dem Golgatha-Kreuz ihren rituellen Abschluß fand⁽²⁸⁾. Dann -zwischen zwei und sechs Uhr, d.h. zwischen acht Uhr und Mittag nach der heutigen Zeitrechnung- vollzog sich die Verehrung der Kreuzes-Reliquie: Man stellte hinter dem Golgatha-Kreuz ("post crucem") einen Stuhl für den Bischof auf und, wenn dieser sich gesetzt hatte, einen mit einem Tuch bedeckten Tisch vor ihn ("mensa sublinteata"). Darauf brachte man die in einem silbernen Kasten aufbewahrte Kreuzes-Reliquie, setzte sie auf den Tisch, schliesslich schritt das ganze Volk, einzeln hintereinander, an dem Bischof vorbei -wie durch einen imaginären Gang zwischen ihm und dem Golgatha-Kreuz zur Verehrung der Heiligen Reliquie⁽²⁹⁾.

unter den neueren: Erik Wistand, Konstantinische Kirche am Heiligen Grab in Jerusalem nach den älteren literarischen Zeugnissen Göteborg 1952, K.I. Conant, The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem, Speculum 31, 1956, 3 ff. Die neuesten archäologischen Ergebnisse, aber nur für die Anastasis, bei V. Corbo, Gli edifici della Santa Anastasis a Gerusalemme, Studii Biblici Franciscani, Liber Annuus XII, 1961-1962, 221-316.

28) Aetheriae, Peregr. 35, 1-36, 4 (Geyer, 85, 27-87, 12). Vgl. Aug. Bludeau, Die Pilgerreise der Aetheria / Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums Bd. XV, Heft 1-2/, Paderborn 1927, 134 ff.

29) Aetheriae, Peregrin. 37, 1-37, 3 (Geyer 88, 1-89, 2). Vgl. A. Rücker, Die "Adoratio crucis" am Karfreitag in den orientalischen Riten, Miscellanea liturgica in Honorem L. Cuniberti Mohlberg, I (Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae" Nr. 22), Rom 1948, 379-380 und A. Baumstark, Der Orient und die Gesänge der Adoratio crucis, Jahrb. f. Liturgiewiss. 2, 1922, 1. Demzufolge hatte sich damals in Jerusalem nur ein verhältnismässig geringes Stück von der Heiligen Reliquie erhalten. Vgl. Anat. Frolov, La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte (Archives d l'Orient Chrétien 7), Paris 1961, 57-58.

Die adoratio crucis war also mit keinem "Ritus" verbunden⁽³⁰⁾, doch liegt es auf der Hand, daß der Vorgang sich unter der Begleitung von Gesängen vollzogen haben wird⁽³¹⁾. Die folgende Versammlung fand zwischen sechs und neun Uhr d.h. zwischen Mittag und drei Uhr nachmittags, an demselben Ort statt. Jetzt stellte man dem Bischof einen Stuhl vor das Golgatha-Kreuz ("ante crucem") und ein Dienst mit Psalmen, biblischen Lesungen und Hymnen, alle die Passion Christi betreffend, folgte; bei diesem Dienste wurde das Volk aufs tiefste bis zu Seufzen und Weinen erregt⁽³²⁾. Am Abend folgte in der Golgatha-Kirche die Vesper; in der Nacht vigilierten die Jüngeren und die Kräftigen in der Anastasis bis zum frühen Morgen des Karfreitags⁽³³⁾. Mit der Vesper des Karfreitags war eine Kommunion des Volkes von präskantifizierten heiligen Gaben verbunden⁽³⁴⁾. Wahrscheinlich gab es ursprünglich eine normale Liturgie, die aber frühzeitig verschwunden war, infolge der Zunahme des historisch-topographischen Charakters der jerusalemitanischen Passions-Zeremonien.

Über die Lesungen und die Gesänge des Dienstes nach der adoratio crucis, dem die heutigen entfalteten Grossen-Horen-Offizien des Triodion (Prim, Terz, Sext und None) entsprechen⁽³⁵⁾, sind wir ausführlich unterrichtet aus

30) Vgl. Baumstark, a.a.O. 10 f.

31) Astharias, Peregr. 37, 4-37, 9 (Geyer, 89, 2-90, 17).

32) Ibid.

33) Ibid.

34) Sie ist erst später erwähnt im Georgischen Kanonar (bei A. Baumstark, Die Heiligtümer des byzantinischen Jerusalem nach einer übersetzten Urkunde, Oriens Christ. V, 1905, 229. Für das Kanonar siehe unten Anm. 37). Vgl. die Praxis in Antiochia Anm. 60.

35) Bisho Tptqblov 383-394. Vgl. A. Baumstark, Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus, Oriens Christ., 3. Ser., 2, 1927, 21 f.

dem Armenischen Lektionar (Überlieferung des 5. Jahrh.)⁽³⁶⁾, dem Georgischen Kanonar (7. Jahrh.)⁽³⁷⁾ und aus dem Typikon Cod. Jerusalem. St. Crucis Nr. XLIII aus dem Jahre 1122⁽³⁸⁾, das aber trotzdem - nach Anton Baumstark - den Zustand des beginnenden 8. Jahrh. vertritt, und noch der modestianischen Bauanordnung entspricht⁽³⁹⁾.

-
- 36) F.C. Conybeare, *Rituale Armenorum*, Oxford 1905, 520. Vgl. Rücker, *Miscellanea Mohlberg*, I, 381-383, D. Baldi, *Lezione scritturistiche nella liturgia di Gerusalemme nei secoli IV e V*, *Studi Biblici Franciscani*, Liber Annuus II, 1951-1952, 199-201.
- 37) M. Tarchnischvili, *Le Grand Lctionnaire de l'église de Jérusalem (Ve-VIIe siècle)* (=C.S.C.O., 189. *Scriptores Iberici*, 10), Louvain 1959, 97 ff. Eine Zusammenstellung der handschriftlichen Textüberlieferung, ins Deutsche übersetzt, bei Th. Kluge-A. Baumstark, *Quadragesima und Karwoche Jerusalems im siebten Jahrhundert*, *Oriens Christ.*, N.S.V, 1915, 201-233. Der Version S. Kekelidze, *Jerusalemiskij Kanonar VII veka*, Tiflis 1912, eine Übersetzung auf griechisch: Archimandrites Kallistos, 'Αρχιμ. Τυπικὸν τῆς ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων τοῦ 2' αἰ-
ῶνος, Νέα Σιών 14, 1914, 35-59, 202-241 und 310-342. Vgl. D. Baldi, *La liturgia del Natale e della Settimana Santa nel canonario gerosolimitano del sec. VII*, *Studi Bibl. Francisc.*, Lib. Ann. VII, 1956-1957, 95 ff. (über Karfreitag 117 ff.); ebd. weitere Literatur.
- 38) A. Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, II, Petersburg 1894, 116-160. Vgl. A. Dmitrievskij, *Drevnejsie patriarsie Tipikoni: Svjatogrobskij Ierusalimskij i velikoj Konstantinopoljskoj cerkvi*, Kiev 1907 (=Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademij 3/1901/) (mir nicht zugänglich), Rücker, *Miscellanea Mohlberg*, I, 383 ff. und 389 und Baumstark, *Oriens Christ.*, V, 1905, 227 ff. und passim.
- 39) Baumstark, a.a.O. 242 ff. (über die Chronologischen Fragen 282 ff.), ders., *Die modestianischen und die konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem*, Paderborn 1915, 7 f., ders., *Oriens Christ.*, 3.S., 2, 1927, 19-20. Spätester terminus ante quem ist die Zerstörung Jerusalems durch Hëkim (1009).

Im 6. Jahrh. war Golgatha mit einem Baldachin und Schranken versehen, wohl zum Schutz des Votiv-Kreuzes⁴⁰⁾. Das modestianische Heiligtum folgte getreu dem konstantinischen, wie es uns, ausser durch die literarischen Untersuchungen, auch durch die - sei es auch nur partiellen - archäologischen Forschungen bestätigt wird⁴¹⁾. Am Ende der modestianischen Bauperiode war Golgatha in eine Kapelle umgewandelt⁴²⁾; ob auf dem Kreuzigungsfels, dem "Αγιον Ερανιον, noch ein Votivkreuz stand, wird nicht erwähnt, es ist jedoch wahrscheinlich⁴³⁾. Eine Neuerung, den Raum der Passions-Zeremonien betreffend, war nur, daß an dem der Golgatha-Kapelle entsprechenden Platz - in dem inneren Atrium rechts, eine zweite Kapelle - der Heilige Kerker (ἡ Ἀγία Φυλακή), errichtet wurde.⁴⁴⁾ Man behauptet, weil die Kreuzesverehrung - sc. die der Kreuzes-Reliquie - im georgischen Kanonar nicht erwähnt wird, daß nach dem Raub der Kreuzes-Reliquie durch die Perser (614), und ihrer endgültigen Übertragung nach Konstantinopel (635), die Kreuzesverehrung in Jerusalem aufgehört habe⁴⁵⁾.

40) Breviarius bei Geyer, Itinera 153, 16 - 154, 2. Vgl. Heisenberg, Grabeskirche 114 f., 174. Nach Conant, Speculum 31, 1956, 5-6 seit Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrh.

41) Corbo, Studii Bibl. Francisc. XII, 1961-1962, 313-314.

42) Baumstark, Oriens Christ. V, 1905, 239 ff., ders. Die modestianischen 17 ff.

43) Aus Sophronios v. Jerus. (634-638), In exaltat. S. Crucis "οἰόμεθα δὲ καὶ στοχαζόμεθα τοὺς ἐν τῶν περὶ τῶν ἀφικνουμένων πρὸς τὴν αὐτῶν - sc. des Kreuzes und des Grabes - ζωηφόρον προσκύνησιν (P.G. 87, 3304), geht hervor, daß dort damals ein Votivkreuz stand.

44) Baumstark, Oriens Christ. V, 1905, 240 f.

45) Kluge-Baumstark, Oriens Christ., N.S. V, 1915, 225, J.B. Thibaut, Ordre des offices de la Semaine Sainte à Jérusalem du IV^e au X^e siècle, Paris 1926, 100, Bludau, Pilgerreise d. Aethieria 142, Rücker, Miscellanea Mohlberg I, 383.

Doch eine solche revolutionäre Umgestaltung der rituellen Praxis in der Grabes-Kirche, d.h. die Abschaffung ihrer vornehmsten kultischen Form, ist undenkbar; es müsste ein Ersatz dafür entstanden sein.

Genau dies ist es, was wir aus dem Typikon Cod. Jerusal. St. Crucis Nr. XLIII erfahren: Wie zur Zeit der Aetheria wurde die Kreuz-Reliquie von dem Patriarchen aus einer Kapelle genommen, die zum erstenmal mit dem Namen "Niketerios Angelike" (Νικητήριος Ἀγγελική) überliefert wird. Wie damals wurde sie in das Gebiet des inneren Atriums, aber nicht mehr nach Golgatha, sondern in die Ἀγία Φυλακή getragen⁽⁴⁶⁾. Die Niketerios Angelike war -nach A. Baumstark- mit der linken Exedra des ersten Atriums identisch⁽⁴⁷⁾; die Reliquie wurde von dort nach der elften Evangelienlesung, d.h. am Ende des Offiziums, nach der Hagia-Phylake getragen. Bemerkenswert ist bei der betr. Zeremonie die rituelle Handlung. Es wurde nämlich die heilige Reliquie vom Patriarchen auf der Schulter getragen, während er vom Archidiakon mit seinem Orarion am Hals gezogen wurde.

46) Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 146: "Καὶ τότε εἰσελεύσεται ὁ Πατριάρχης καὶ ὁ Ἀρχιδιάκονος εἰς τὴν Νικητήριον Ἀγγελικὴν, ὀπίσω τοῦ Ἀγίου Κρανίου καὶ λαμβάνει τὸν τρίμιον Σταυρὸν ἀπ' ἐκεῖθεν καὶ βαστάζει αὐτὸν δεδεμένον ἐπὶ τῶν ὤμων αὐτοῦ, καὶ σῦρει αὐτὸν ὁ Ἀρχιδιάκων εἰς τὴν Ἀγίαν Φυλακὴν ... Καὶ μένει ὁ Πατριάρχης εἰς τὴν Ἀγίαν Φυλακὴν καὶ ἡμεῖς ἔμπροσθεν αὐτοῦ ψάλλομεν τὸ τροπάριον: Σταυρωθέντος σου, Χριστέ".

47) Baumstark, Oriens Christ. V, 1905, 242-243 und 250 f. Vgl. Breviarius, "in introitu basilicae ipsius ad sinistram partem est cubiculum, ubi crux posita est" (Geyer, Itinera 153, 4). Vgl. Heisenberg, Grabeskirche 111 f. Nach K. Schmalz, Mater ecclesiarum: Die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie im Antike und Mittelalter (=Zur Geschichte des Auslandes, Heft 120), Strassburg 1918, 64 und 111 lag die Niketerios Angelike hinter dem Kranion.

eine Anspielung auf die Kreuztragung Christi, nach einer seit Aetheria bezeugten antitypischen Auffassung des Patriarchen als des Vertreters Christi⁽⁴⁸⁾ bei den Passions-Zeremonien. In dem betreffenden Ritus ist eine Kreuzes-Verehrung nicht unmittelbar erwähnt, aber sie liegt auf der Hand. Ein ganz ähnlicher, aus Palästina kommender Ritus war im 8. Jahrh. in Rom mit der Verehrung der Kreuzes-Reliquie verbunden⁽⁴⁹⁾. Daraus lässt sich schliessen, daß es im Grabes-Heiligtum vor den baulichen Veränderungen unter Konstantinos Monomachos (1048), bei der das Martyrion mit seinen Anbauten verloren ging, zwei scenische Punkte der Kreuzes-Gegenwart -sc. Kreuzes-Verehrung- gab: den einen in der 'Αγία Θυλακή (mit der Kreuzes-Reliquie) und den anderen im "Αγίον Κρανίον (mit dem Votiv-Kreuz)⁽⁵⁰⁾.

48) Vgl. Aetheriae, Peregr. 31, 3 "episcopus in eo typo, quo Dominus deductus est" (Geyer, 84, 4-5) -während des Palm-sonntags. Über den Ritus A. Dmitrievskij, Bogosluženie strastnoj i paschal'noj sedmic v Sv. Ierasalimě IX-X v., Kazan 1894 (mir nicht zugänglich), Baumstark, Oriens-Christ. V, 1905, 242. Nach Thibaut, Ordre 86, wurde diese Zeremonie am Gründonnerstag vollzogen. Hinweise über das Vorhandensein einer Kreuzes Reliquie in Palästina nach 635 -ungeachtet der Frage, deren Echtheit- bei Frolow, La relique 198 f. Nr. 75 (über die vom Cod. Jerus. St. Crucis CLIII erwähnten, ibid. 65-67 und 226 Nr. 119).

49) Siehe die Ordnung Cod. Einsiedeln Nr. 326 f. 87 bei Giov. Bapt. de Rossi, Inscriptiones christianae Urbis Romae, II 1, Rom 1888, 34^a und Karl Young, The Dramatic Associations of the Eastern Sepulchre (=University of Wisconsin Studies in Language and Literature, Nr. 10), (Madison 1920), 25. Vgl. L. Duchesne, Les origines du culte chrétien, 3 Paris 1903, 482. H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg i. Br. 1908, 69-70, Baumstark, Liturgie comp. 158 f.

50) Auch die Passions-Zeremonien, die in der Zeit der Aetheria räumlich nebeneinander am Golgatha-Kreuz vollzogen wurden, waren in der betr. Periode räumlich getrennt: die Zeremonie der Verehrung der Kreuzes-Reliquie hörte vor der Hagia-Phylake auf; die nächste, die Horen-Offizien umfassende

Während der Dienste aber stand ein Teil von den Klerikern und das Volk -wie früher- immer draussen unter freiem Himmel, wo auch Gesänge und Gebete rituell vollzogen wurden.

Noch eine kultische Form ist hervorzuheben: Durch das Georgische Kanonar ist überliefert, daß am Abschluss der Karfreitags-Vesper nach der Lesung der Perikope Mat. 27, 57-60, ein kurzes Offizium folgte, während dessen das Kreuz gewaschen wurde⁽⁵¹⁾. Ein Nachklang jener Zeremonie, in den Karfreitags-Zeremonien sowohl des Ostens als auch des Westens, ist wahrscheinlich der Ritus der Waschung eines kleinen Kreuzes vor seiner rituellen "Bestattung"⁽⁵²⁾.

Zeremonie wurde in der Golgatha-Kapelle vollzogen (Text bei Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 146-147). Über das Vorhandensein des Votiv-Kreuzes auf dem Kranion siehe die Angabe oben S. 16.

51) Tarchnischvili, Le Grand Lectionnaire 105 f (§703), Kluge-Baumstark, Oriens Christ., N.S., V, 1915, 229 und 361. Vgl. Thibaut, Ordre 105, Rücker, Miscellanea Mohlberg, I, 388-389, Baldi, Studii Bibl. Francisc. VII, 1956-1957, 118 und 119.

52) Bei den Syrischen Jakobiten: Rücker, a.a.O. 401, in Westen: Rouen (Ioannes Rotomagi /1069-1079/, Liber de off. eccles., P.L. 147, 51D. Vgl. Neil C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, with special Reference to the Liturgic Drama /University of Illinois Studies in Language and Literature VII, May 1921, Nr. 2/, 31), Regensburg (Obsequiale Ratisbonensis aus dem Jahre 1491: "finita collecta aspergatur et thurificetur crux et portetur ad locum suum" /Commentaria ad instructionem Clementis XI. pro expositione SS. Sacramenti in forma XL horarum et suffragia atque adnotationes super decretis sacr. Rituum Congregationis, IV, Rom 1900, 440. Vgl. K. Lübeck, Adoniskult und Christentum auf Malta, Fulda 1904, 121/). Da sich in beiden Fällen die Kreuzeswaschung in demselben Kontext mit den Zeremonien der Kreuzes-Grablegung befindet, strebte man danach, sie aus den Begräbnisgebräuchen zu erklären. Ähnlicher Sinn liegt auch dem Georgischen Lectionar zugrunde (vgl. die Texte bei Tarchnischvili, a.a.O.). Nach einer Analyse der palästinensischen Praxis kann man jedoch nicht

Für diese Waschung setzt man eine jerusalemitanische Herkunft voraus⁽⁵³⁾. Aber um welches von beiden Kreuzen handelte es sich nun in Jerusalem? Die Antwort ist nicht schwer. Da die Zeremonie mit der Kreuzes-Reliquie in diesem Zusammenhang schon vorbei war, glaube ich, daß nur das Golgatha-Kreuz darunter zu verstehen ist. Gewiß gehört dieser Ritus demselben Kontext an wie die Kirchen-Waschung, die in die Karfreitags-Horen eingeschoben ist⁽⁵⁴⁾. Sie ist mit der Waschung der Ikonen an ihren Feiertagen oder an bestimmten grossen kirchlichen Feiern vergleichbar, die wiederum auf die Bade-Riten der Kultbilder in der Antike zurückgehen⁽⁵⁵⁾. Die antiken Bildbäder, die den "Mittelpunkt" eines Festes bildeten, galten insbesondere den

zugunsten einer solchen Erklärung für den Ursprung des betr. Offiziums entscheiden. Daß aber Vorstellungen aus den Bestattungsriten eingemischt sind, ist verständlich (siehe Exkurs I).

53) Duchesne, Origines³, 248, Brooks, The Sepulchre 31.

54) Typikon des Euergetidos-Kloster, Cod. Athen. Nation. Biblioth. Nr. 788: "Μετὰ τὴν ἀπόλυσιν (sc. der Sexten) ἐτοιμάζεται ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων ... καταπλύνεται"

(Dmitrievskij, Opisanie I. (= Τυπικὰ 1), Kiew 1895, 553), Anton von Novgorod "Dans les autres églises on n'office pas le Vendredi Saint; ce jour-là on lave les églises et on les parsème de feuilles de violettes" (B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient, I 1, Genève 1889, 105); auch unter den Syrischen Melchiten, bei denen bezeichnenderweise die "Türen geschlossen werden" (Rücker, Miscellanea Mohlberg, I, 393).

55) D. Pallas, 'Η "Θάλασσα" τῶν ἐκκλησιῶν. Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ χριστιανικοῦ βωμοῦ καὶ τὴν μορφολογίαν τῆς λειτουργίας, Athen 1952, 88 f. Hierzu ferner Beispiele (aus Lazio: Waschung der Salvators Ikonen) bei Fr. Volbach, Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. S. III. Rendiconti XVIII, 1940/41, 45 und 109.

Götzenbildern (ξόανον), von denen man glaubte, daß sie vom Himmel herabgekommen seien (διιπετῆς) und die Gottheit verkörperten⁽⁵⁶⁾. Also bedeutet die vorliegende Identität von rituellen Handlungen, daß das Golgatha-Kreuz von den Gläubigen mit dem gleichen Inhalt wie die διιπετῆ -Götterbilder versehen wurde. Denn das Kreuz versinnbildlichte Christus, war sein "Zeichen"⁽⁵⁷⁾; Karfreitag war κατ' ἐξοχήν der Kreuzesfeiertag, im Sinne des Feiertags des Heroen -bzw. seines Todesgedächtnisses dem einerseits die Kultanlage gewidmet war, und den andererseits das Kreuz verkörperte; es war ein dem Kreuze gewidmeter Tag⁽⁵⁸⁾. Daraus muß nun gefolgert werden, daß das Golgatha-Kreuz als ein Bild des Eponyms des Heiligtums galt -sei es wie ein ξόανον oder wie die Ikone eines Heiligen in seiner Kirche.

56) Über die antiken Riten: L.Ziehen, in R.E. XXI 1 (1951) 1060 ff. (s.v. πλυντήρια) und Chrysula Kardara, Some Remarks on the Ludovisi Relief, Athen.-Mitteil. 76, 1961 (Ernst Buschor zum Gedächtnis), 85 ff. Charakteristisch für die kultische Identität der betr. Karfreitags-Riten mit den heidnischen ist die Trauer des Tages und das Schliessen der Kirchen (s. Anm. 54); so auch bei den antiken Plynteria, einem Tag der Trauer (ἀποφράς), während dessen das Heiligtum gesperrt zu sein hatte (Pollux, Onomast. VIII, 141 "Περὶ σχοινίσαι τὰ ἱερὰ ἔλεγον ἐν ταῖς ἀποφράσι τὸ παραφράζειν, οἷον πλυντηρίοις καὶ ταῖς τοιαύταις ἡμέραις" (Bethe, II, 144) Vgl. Ziehen, a.a.O. 1061-1062).

57) Vgl. Franz Jos. Dölger, Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens, Jahrb. f. Ant. u. Christ. 3, 1960, 5 ff.

58) " Ἡμέρα σταυροῦ ": Joannes Damask., Homil. in S. Parask., P.G. 96, 592 (die Rede ist auch unter den spuria von Chrysostomos P.G. 50, 811). Hierzu ferner Belege in Bibliotheca Hagiographica Graeca, ³Brüssel 1957, von Fr. Halkin, III, Nr. 414 f und 414 p.

Aus der vorangegangenen Analyse verdienen folgende Formal-Elemente hervorgehoben zu werden, nämlich: 1), daß die vornehmsten Zeremonien am Karfreitag in der Grabeskirche in Jerusalem im inneren Atrium, unter freiem Himmel vollzogen wurden⁽⁵⁹⁾, mit anderen Worten, daß das Atrium als ein kultischer Raum diente; und 2), daß in diesem Raum bei den Zeremonien -und nicht nur bei jenen des Karfreitags- das Golgatha-Kreuz den beständigen "scenischen" Hintergrund im Sinne des dem Kultraum eigenen Kultbildes bildete. Und noch eines bleibt zu erwähnen: Die Passions-Zeremonien hörten in Jerusalem am Karfreitag auf; der Karsamstag war für die Katechesen der Neophyten und für ihre Taufe bestimmt.

2. Die konstantinopolitanische Ordnung.

Vorbemerkung:

Konstantinopel kommt -neben seiner politischen und kulturellen Besonderheit- nach Jerusalem als das nächst-wichtigste kultische Zentrum in Betracht. Für die frühe Periode des ersten Jahrtausends sind wir über die konstantinopolitanischen Passions-Riten schlecht informiert da damals im allgemeinen über die rituellen Dinge wenig aufgezeichnet wurde. Von vorn herein aber fehlte in Konstantinopel, wie überhaupt in der christlichen Welt ausserhalb Palästinas, die Voraussetzung für Passions-Zeremonien von topographisch-historischer Prägung. Dies findet indirekte Bestätigung in der kultischen Praxis Antiocheias: Der Karfreitag, auch in Antiocheia zur Erinnerung an das Kreuz geeignet, wurde, ungefähr in der Zeit der Aetheria, mit einer abendlichen Zeremonie zusammen mit einer Eucharistie-Feier gefeiert⁽⁶⁰⁾.

59) Baldi, Studii Bibl. Francisc. VII, 1956-1957, 118

60) Ioannes Chrysost., In coemeter. appel. "Σταυροῦ μνηεῖον ἐπιτελοῦμεν ... Σήμερον τὰ εἰς Ἄδου περιπολεῖ πάντα ὁ δεσπότης ἡμῶν ... Ἐπεὶ οὖν τὸν ἐν τῷ σταυρῷ προσηλωμένον μέλλομεν καὶ ἡμεῖς κατὰ τὴν ἐσπέραν ταύτην ἰδεῖν ὡς ἀμνὸν ἐσφαγμένον καὶ τεθυμένον (sc. die Eucharistie), μετὰ φρίκης προσέλθωμεν ... οὐ τὰ φῶς μέλλοντες παρίστασθαι καινῶ, ἀλλ' αὐτῇ τῇ τραπέζῃ τῇ τὸν ἀμνὸν ἐχούσῃ" (P.G. 49, 394-398).

Es handelte sich um eine Gedächtnis-Feier auf dem größten Friedhof der Stadt. Ob bei jener Zeremonie eine ideale oder reale Beziehung auf das Kreuz gegeben war, mit anderen Worten, ob diese Zeremonie sich vor einem gelegentlich aufgestellten Kreuz entwickelte, ist unbekannt; vielleicht ja. Es scheint, daß es, was unser Thema betrifft, keinen grundlegenden Formal-Unterschied zwischen Antiocheia und Jerusalem gab, mit Ausnahme selbstverständlich der historisch-topographischen Einzelheiten, die den jerusalemitischen Kult auszeichneten.

Für die spätere konstantinopolitanische Ordnung besteht die Schwierigkeit, zwischen städtischen und monastischen Kultformen zu unterscheiden. Die letzteren sind konservativer fromm, doch der Konservatismus auf dem Gebiet der Frömmigkeit ist eine komplizierte Erscheinung. Ein Massenpsychologe wie Ioannes Chrysostomos bemerkte schon, daß die Leute an den traditionellen kultischen Formen festhalten⁽⁶¹⁾. In dieser Hinsicht muß der monastische Kult für weniger konservativ als der städtische gehalten werden, wenigstens für die frühe Zeit. So ist z.B. der Widerstand des Monachismus gegen die städtischen Formen von kirchlichem Gesang, die einer tief eingewurzelten Überlieferung entstammten, zu verstehen.

a. Archaische Stufe: Unter den bekannten Typika der in der Hagia Sophia vollzogenen Ordnung⁽⁶²⁾, ist das

61), Ders., Ad I Cor. Orat. 7: "Πάντα γὰρ τις εὐκολώτερον ἀμείψειεν ἢ τὰ περὶ θρησκείας" (P.G. 61, 64).

62) Juan Mateos, Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte Croix Nr. 40, X^e siècle I-II (=Orientalia Christiana Analecta Nr. 165-166), Rom 1962(I) und 1963(II).

früheste, das im Cod. Patm. 266 (aus dem 9. oder dem beginnenden 10. Jahrh.⁽⁶³⁾). In ihm fehlen, wie schon A. Baumstark bemerkte, die Passions-Feier ('Ακολουθία τῶν Ἀγίων Παθῶν) in der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag wie auch die Grossen Horen-Offizien des Karfreitags, die auf palästinensischem Boden seit dem 4. Jahrh. erwachsen sind⁽⁶⁴⁾. Die Karfreitags-Zeremonien Konstantinopels bestanden aus einem einfachen Orthros der Tritoeke (Τριτοέκτη, Terz-Sext), d.h. einem Offizium am Vormittag, das die vornehmste Zeremonie dieses Tages war^(64a) und aus einer Vesper, die mit einer Präsanctifikations-Liturgie verbunden war⁽⁶⁵⁾.

63) Dmitrievskij, Opisanie I (= Τυπικά. 1), 129-132. Vgl. N. Th. Krasnosel'cev, Tipik' čerkvi Sv. Sofij v. Konstantinopolē, Letopis Istoriko-Filologiceskago Obcestva pri Imperat. Novoross. Universit. II (Odessa) 1892, 247-248.

64) A. Baumstark, Das Typikon der Patmos-Handschrift 266 und die altkonstantinopolitanische Gottesdienstordnung, Jahrb. f. Liturgiewiss. 6, 1926, 102. Vgl. Ol. Strunk, The byzantine Office at Hagia Sophia, Dumb. Oaks Pap. 9/10, 1956, 198 und Taf. 12-13, Mateos a.a.O. II, 792.

64a) Mateos, a.a.O., II, 78. Vgl. ib. I, XXV und II, 323.

65) Siehe Mateos 80 f. Die vorliegende Ordnung bestand wahrscheinlich bis zum 12. Jahrh. (Arkadios Batopedinos, Αἱ ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀγίας Εἰρήνης κατὰ τὴν Μ. Παρασκευὴν τελούμεναι Κατηχήσεις, Ἐπετ. Ἑταιρ. Ευζ. Σπουδ. 7, 1930, 382-383); Angabe aus Cod. Athos Batop.-Kl. Nr. 879 aus dem Jahre 1141) f. 221^v: "Ἀκολουθία γινομένη τῇ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, ἥτοι προπαρασκευῇ τῶν κατηχουμένων εἰς τὸ βάπτισμα"

(Sophronios Eustratiades-Arcadios of Vatopedi, Catalogue of the Greek Manuscript in the Library of the Monastery of Vatopedi in Mt Athos [= Harvard Theological Studies XI], Cambridge 1924, 166). Vgl. Strunk, Dumb. Oaks Pap. 9/10, 1956, 198.

Die nächsten Offizien waren der Orthros und die Liturgie des Karsamstags. Es gibt keinen direkten Hinweis auf Formal-Elemente, die diesen Zeremonien rituell zukamen; mit Ausnahme desjenigen, daß der gewöhnliche rituelle Einzug beim Vesper-Offizium am Karfreitag sich prächtig unter Teilnahme des Patriarchen vollzog ("καὶ γίνεται εἴσοδος τοῦ Πατριάρχου μετὰ τοῦ μεγάλου"). Ebenso nahm der Patriarch an dem Einzug nach dem Orthros, am Ende der Grossen Doxologia (der Gloria), zur Liturgie des Karsamstags teil⁽⁶⁶⁾. Aus dem Gesang der Karfreitagsoffizien werden nur drei Troparia erwähnt; nämlich die: "Σήμερον τοῦ ναοῦ τὸ καταπέτασμα" (von Orthros), und "Προσκυνοῦμεν τὴν λόγχην" und "Σταυρωθέντος σου, Χριστέ, ἀνηρέθη ἡ τυραννίς" (von der Tri-toekte), die sich auf die Passion beziehen; aus dem Gesang des Karsamstags-Orthros wird das "Τὸ μνημα σου ἐφύλαττον στρατιῶται" erwähnt⁽⁶⁷⁾, das sich auf die Auferstehung bezieht. Von den genannten Troparien be-genet uns das erste schon im Georgischen Kanonar⁽⁶⁸⁾, was ohne weiteres auf eine palästinensische Herkunft hinweist.

66) "Εἰς τὸ τρισάγιον τοῦ Δόξα ἐν Ἑφίστοις γίνεται εἴσοδος τοῦ Πατριάρχου μετὰ τοῦ μεγάλου καὶ τῶν ἱερέων καὶ μετὰ τὸ ἀναλθεῖν αὐτοὺς ἐν τῷ συνθρόνῳ usw."

(Dmitrievskij, Opisanie I [= τυπικὰ 1/, 131 f.), Mateos, a.a.O. 82 f. Über das "Megaleion" (prächtiges Evangelien-Buch) vgl. Anm. 86.

67) Dmitrievskij, a.a.O., 131, Mateos 78 f. (Karfreitag) und 82 (Karsamstag). Im Τριώδιον 408 gibt: anstatt des letzteren das verwandte "Τὸν τάφον σου, Σωτήρ", es fehlt im Cod. Jerusalem. St. Cruc. XLIII.

68) Kluge-Baumstark, Oriens Christ., N.S., V, 1915, 228, Tarchnischvili, Grand Lectionnaire 103 § 693, Vgl. Baldi, Studii Bibl. Francisc. VII, 1956-1957, 118. Siehe Τριώδιον 376 (unter den Troparien der zwölften Antiphone des Passions-Offiziums).

Der dritte bezieht sich auf die palästinensische Überlieferung nur durch das Typikon Cod. Jerusal. St. Crucis XLIII⁽⁶⁹⁾, das aber einen Zustand mit Einwirkungen aus Konstantinopel vertritt⁽⁷⁰⁾. Abseits dieser fließenden Zustands-Beziehung steht das zweite Troparion, das uns nur durch das Typikon der Grossen Kirche überliefert wird und also ohne Zweifel ein heimisch-konstantinopolitanisches ist; aber dieses Troparion wird in dem vorliegenden Dienste nur aus der Terz-Sext des Gründonnerstags wiederholt, wo es an dem ihm zukommenden Platz und besser geeignet zu sein scheint⁽⁷¹⁾.

Im Vergleich mit der palästinensischen Ordnung ist die des Typikons der Grossen Kirche einfach und konservativ; sie bleibt noch fest auf einer Urstufe die mit der jerusalemitanischen Ordnung übereinstimmt, ehe diese ihre historisch-topographische Prägung erfuhr⁽⁷²⁾, nämlich auf der Stufe der choralischen Form, d. h. der der Asmatikai-Akoluthiai, denen der von der Hymnendichtung unbeeinflusste Psalmengesang zugrunde liegt⁽⁷³⁾. Kein Wunder also, daß

69) Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 146 (er wurde gesungen, wenn der Patriarch mit der Kreuzes-Reliquie sich in der Hagia Phylake befand. Siehe oben S. 17; Τριώδιον 384 (Karfreitags-Prim).

70) Baumstark, Oriens Christ., 3. S., 2, 1927, 20, nimmt als terminus post quem für die Gestaltung des Jerusalemitanischen Typikon die Photios-Zeit (vor 886) an.

71) "Καὶ εἰς τὰ τρία ἀντίφωνα τῆς τριτοῦκτης - sc. im Gründonnerstag - λέγομεν τροπάριον ἦχος πλ. β': Προσκυνοῦμεν τὴν λόγχην τὴν νύξασαν τὴν ζωοποιδὸν πλευρὰν τῆς σῆς ἀγαθότητος καὶ τὴν ἀνεξιχνίαστον σου συγκατάβασιν δοξάζομεν" (Dmitrievskij, Opisanie I / = Τυπικὸν 1/, 129).

72) Vgl. A. Baumstark, Nocturna Laus. Typen frühchristlicher Vigilienfeiern und ihr Fortleben vor allem im römischen und monastischen Ritus, aus dem Nachlaß herausgegeben von O. Heiming, (= Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen 32), Münster i. W. 1927, 132-134.

73) Ausführliche Beschreibung der choralischen Form bei Symeon v. Thessalonike, De sacra precat. P. G. 155, 624 f.

aus dem reichen kirchlich-dichterischen Gut, das in Fülle vorhanden war, nur einige Troparia bei den von dem konstantinopolitanischen Typikon beschriebenen Offizien vorgeschrieben werden, da ja der hymnische Stoff ausserhalb des rituell verfestigten Gottesdienstes verwendet wurde (74). Indessen folgt wohl aus diesen Troparien, daß es auch in Konstantinopel eine Reliquien-Verehrung, offensichtlich die der Heiligen Lanze gab (vgl. das Troparion "Προσκυνοῦμεν τὴν λόγχην").

Von der Lanze, die bis 1204 in der Kirche der Gottesmutter in Pharos, d.h. im Bezirk des Kaiserlichen Palastes, aufbewahrt wurde (75), wird von Konstantinos Porphyrogenetos berichtet, daß sie sich während der Tritoeke des Karfreitags in dieser Kirche befand, wo sie der Kaiser zu verehren hatte (75a), im Typikon der Grossen Kirche wird erwähnt, daß sie während des Gründonnerstags und des Karfreitags in der Hagia Sophia zur Verehrung aufgestellt war und daß sie am Mittag des Karfreitags dem kaiserlichen Palast wiedergegeben wurde (75b). Also gehörte die

(über den Asmaticos Orthros 636 f.). Literatur darüber:
Golubinskij, Istorija russk. cerkvi I 2, 417 f. Euang. Antoniades, περὶ τοῦ ἀσματικοῦ ἢ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν τῆς ἡμερονυκτίου προσευχῆς, Θεολογία 20, 1949, 704 ff., 708 und 21, 1950, 526 ff. u. 537 ff.,
P. Trempelas, Αἱ εὐχαὶ τοῦ "Ορθρου καὶ τοῦ 'Εσπερινοῦ, Θεολογία, 24, 1953, 359 ff. und 25, 1954, 338, Strunk, Dumb. Oaks Pap. 9/10, 1956, 175 ff.

74) Vgl. J. Matéos, Quelques problèmes de l'orthros byzantin, Proche-Orient Chrétien 11, 1961, 216 f.

75) A. Heisenberg, Nikolaos Mesarites. Die Palastrevolution des Johannes Komnenos, Würzburg 1907, 30-31,
J. Ebersolt, Constantinople. Recueil d'archéologie et d'histoire, Paris 1951, 9. f., 23 f. und 115.

75a) K. Porphyrogenn., De cerimon. I, 34 (Bonn I, 179).

75b) Matéos, a.a.O. 72 und 78.

Verehrung der Lanzen-Reliquie ursprünglich zum privaten kaiserlichen Zeremoniell und erst später-in der Zeit der Kompilation des Typikons ? - wurde sie dem öffentlichen Kult abgegeben.

Lehrreich ist die Erörterung der Frage über eine Kreuzes-Verehrung, die durch das Troparion "Ἐταυρωθῆν-
τος σου, Χριστέ" angedeutet wird. Eine Verehrung der Kreuzes-Reliquie ist -wie Adamanus überliefert-seit dem 7.Jahrh.in der Hagia Sophia bekannt,wo ein beträchtlicher Teil davon aufbewahrt wurde⁽⁷⁶⁾. Es ist beachtenswert,daß die Verehrung der Kreuzes-Reliquie in Konstantinopel auch am Gründonnerstag ("in caena Domini") stattfand⁽⁷⁷⁾. Zwar dauerte diese Verehrung bis zum Karsamstag,an dem die Reliquie wieder in ihren Schrank gestellt wurde (78). Der erste Tag,an dem sie vom Kaiser anverehrt wurde,war jedoch der vornehmste Tag;aber die Verehrung der Kreuzes-Reliquie an diesem Tage stand ausserhalb der eigentlichen Passions-Feier.Gründonnerstag ist der Tag der Abendmahlsfeier,d.h.der der Einsetzung des kirchlichen Liturgie-Mysteriums⁽⁷⁹⁾. Im Typikon der Grossen Kirche ist keine Rede davon;die Kreuzes-Reliquie-Verehrung ist bekanntlich in das Fest der Erhöhung des Kreuzes am 14. September und in den dritten Sonntag der Fastenzeit verlegt^(79a).

76) Siehe oben S. 16.

77) Adamani, Arculfi rel.de loc.sanctis III,3(Geyer, Itinera 287).Vgl.Ebersolt,a.a.O.,8,Bludau,Pilgerreise d.Aethieria 142, Frolow, La relique 195 Nr.66 .

78) Adamanus, a.a.O.

79) Lapidar deklamiert: "Ἐν Ἁγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Πέμπτῃ ... παραδεδώκασιν ἡμῖν -sc.die kirchlichen Väter seit den Aposteln- ... ἐορτάζειν ... τὸν μυστικὸν δεῖπνον (δηλαδὴ τὴν παράδοσιν τῶν καθ' ἡμᾶς φρικτῶν μυστηρίων" Τριώδιον 365 - 366). Eine rationalistische Erläuterung der dreitägigen Ausstellung der betr.Reliquie zur Verehrung,wie die bei Bernardakis,Echos d'Orient V, 1901-1902, 258,d.h.durch die Annahme,daß es so lange für die große Menge von Leuten in Konstantinopel nötig war (vgl.das Typikon bei Matéos, a.a.O.,II, 317), ist unzureichend.

79a) Matéos, ib. II, 317.

Alle diese Fakta weisen darauf hin, daß die konstantinopolitanischen Verehrungen der Passions-Reliquien nicht im Zusammenhang mit irgendeiner historisch-kultischen Vorstellung über die Passions-Zeremonien standen, sondern sie bezogen sich theologisch-spekulativ auf die mit dem Abendmahl entstandene und durch die Passion Christi vollzogene Eucharistiefeier, die nach der Basileios-Liturgie eine Erinnerung an die παθήματα Christi darstellt⁽⁸⁰⁾. Die dargelegten Reliquien-Verehrungen sind aber Einzelfälle. Sie vertreten nicht den allgemeinen konstantinopolitanischen Ritus. Im Typikon Cod. Sinait. 150 (10.-11. Jahrh.) bei dem eine kultische Praxis ohne Reliquien-Verehrung nachklingt, die jedoch dieselbe Gliederung wie die des Typikon der Grossen Kirche aufweist, läßt sich an Gesängen über die Passion Christi noch weniger ausfindig machen. Lediglich das Troparion " Προσκυνοῦμεν τὴν λόγχην " bezieht sich auf die Passion, ist aber nur als introitus (εἰσοδικόν) der Karfreitags-Präsanktifikaten-Liturgie erwähnt⁽⁸¹⁾. Kein direkter Hinweis auf das Kreuz, selbst nicht am Karfreitag, dem Tag der Kreuzesfeier. Also gab es bei den meisten Kirchen Konstantinopels, insofern es unser Thema betrifft, keine formal-kultischen Besonderheiten.

b. Übergangs-Stufe: Die Form der Passionsfeiern insgesamt verändert sich auf konstantinopolitanischem Boden erst durch die Einführung des Passions-Offiziums -in der Nacht von Gründonnerstag zum Karfreitag- in die kultische Praxis der Grossen Kirche. Dies muß bald nach der

80) "Μεμνημένοι οὖν ... καὶ ἡμεῖς τῶν σωτηρίων αὐτοῦ παθημάτων, τοῦ ζωοποιοῦ σταυροῦ, τῆς τριημέρου ταφῆς, τῆς ἐκ νεκρῶν ἀναστάσεως u.s.w." (I. Goar, Εὐχολόγιον, sive Rituale graecorum, Venedig 1730, 143) F. Brightman, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896, 405, P. Trempelas, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Athen 1935, 182) in Zusammenhang auf I. Kor. 11, 23-26.

81) Dmitrievskij, Opisanie I (= Τυπικὰ 1), 191.

Redaktion des Typikon Cod. Patm. 266 geschehen sein^(81a), da das genannte Offizium in den anderen Handschriften erwähnt wird^(81b). Aber ein entschiedener Fortschritt wird -unter den erhaltenen- mit dem Typikon des Euergetidos-Klosters Cod. Athen Nation. Biblioth. Nr. 788 (11. Jahrh.) erzielt, das eine Akklimatisierung von palästinensischen Formen vertritt⁽⁸²⁾. Es wird charakterisiert, ausser der Feier in der Nacht vom Gründonnerstag zum Karfreitag, durch eine Entfaltung der Horendienste des Karfreitags, und durch einen umfangreichen Hymnengesang. Von jetzt an werden wir auch besser informiert.

Unter den Formal-Elementen der Passionszeremonien des Euergetidos-Typikon muß man folgende notieren:

1) In der nächtlichen 'Απολυθία τῶν Ἁγίων Παθῶν, die sich bald nach dem Ἀπόδειπνον (dem Offizium nach dem Abendessen) des Gründonnerstags vollzog, wurde nach der sechsten Evangelien-Lesung (Mark. 15, 16-32), ein Gesang, der die Kreuzigung Christi betraf ("Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα " mit einem Oikos), und eine Lesung der Predigt von Georgios von Nikomedeia über die Klage der Gottesmutter vorgetragen⁽⁸³⁾.

81a) Siehe oben S. 24.

81b) Vgl. Matéos, Typicon 76.

82) Rucker, Miscellanea Mohlberg I, 390, Strunk, Dumb Oaks Pap. 9/10, 1956, 198. Baumstark, Jahrb. f. Liturgiewiss. 6, 1926, 102 und Liturgie comp. 3156 setzt diese Palästinisierung Konstantinopels nach 843 -Ende des Bilderstreites- ein.

83) "Ἐἵτα φάλομεν τὸ κοντάκιον: Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα καὶ οἶκον, καὶ εὐθύς ἀναγινώσκεται λόγος Γεωργίου Νικομηδείας εἰς τὸν θρῆνον τῆς Θεοτόκου" (Dmitrievskij, Opisanie 1 / = Συπλκ 1 /, 550); es handelt sich um Georg v. Nikom., Oratio VIII, In SS. Mariam assistantem cruci P.G. 100, 1457 ff.

2) Nach dem Apodeipnon des Karfreitags, bei dem das Troparion " 'Ο Εὐσχήμων 'Ιωσήφ " gesungen wurde, folgte noch ein besonderes Offizium, Πρεσβεῖα oder 'Ακολουθία παρακλητική genannt, bei dem ein die Klage der Gottesmutter betreffender Gesang - der Κανὼν θρηνώδης τῆς Θεοτόκου - gesungen wurde⁽⁸⁴⁾. 3) Im Orthros des Karsamstags, der an die Bestattung Christi erinnert⁽⁸⁵⁾, fand ein besonders feierlicher Einzug statt⁽⁸⁶⁾. Das Troparion " 'Ο Εὐσχήμων 'Ιωσήφ " in dem erwähnten Apodeipnon deutet darauf hin, daß man schon aus der Vorstellung von der Kreuzigung in die der Bestattung übergegangen ist⁽⁸⁷⁾, und man muß nun unterstreichen, daß uns in der Zeit des Euergetidos-Typikon zum erstenmal ein rituelles Verhältnis zur Klage der Gottesmutter begegnet, und zwar zweimal: das erstemal auf die Vorstellung der Kreuzigung (in dem Passions-Offizium), und das zweitemal auf die Vorstellung der Bestattung (in dem Presbeia-Offizium) bezogen.

Der Gesang bei der ersteren Klage - das Kontakion

84) "Εὐθὺς φάλλομεν τὸ ἀπόδειπνον... καὶ τροπάριον: 'Ο Εὐσχήμων 'Ιωσήφ καὶ κανόνα τὸν θρηνώδη τῆς Θεοτόκου ... ἀργῶς καὶ μετὰ προσοχῆς, ἔσωθεν(?) δὲ τοῦ ναοῦ φάλλομεν καὶ τὸ ἀπόδειπνον καὶ τὸν κανόνα" (Dmitrievskij, a.a.O. 554). Vgl. Anonymi, Un ufficiatura perduta del Venerdì Santo, Roma e l'Oriente V, 1913, 306. Über den Platz, wo der Kanon Threnetikos vollzogen war vgl. unten S. 56

85) Gesänge: "'Ο Εὐσχήμων 'Ιωσήφ", "'Οτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν", "'Οτε ἐν τῷ τάφῳ τῷ καινῷ", "'Οτε αἱ δυνάμεις σε, Χριστέ", "Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον". Im Tri-
ώδιον 397-398 in der Vesper des Karfreitags.

86) "'Αλλάσσει ὁ ἱερεὺς πᾶσαν τὴν ἱερατικὴν στολὴν αὐτοῦ καὶ <ὁ> διάκονος καὶ γένηται εἴσοδος μετὰ <τοῦ> μεγαλείου καὶ τῶν μανουαλίων" (Dmitrievskij,

Opisani I /= Τυπικά 1/, 554). Schon von Typika der Großen Kirche bestätigt (Matéos, a.a.O. II, 82). Unter dem Wort "megaleion" versteht man ein wahrscheinlich repräsentatives Evangelien-Buch (Matéos, ib. 81, 295, 306s.v. μεγαλεῖον).

87) Vgl. G. Millet, L'epitaphios. L'image, Comptes Rend. Acad. Inscr. et Belles Lettres 1942, 415.

" Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα " mit dem Oikos " Τὸν ἵδιον ἄρνα " -ist nun nichts anderes als das Prooimion mit der ersten Strophe des Romanos-Hymnos über die Gottesmutter am Kreuz⁽⁸⁸⁾. Darf man annehmen, daß der Euergetidos-Ordnung eine andere Ordnung zugrunde liegt, bei der der ganze Romanos-Hymnos gesungen wurde? Es scheint unwahrscheinlich. Im Jerusalem.Cod.St.Crucis XLIII, wie auch im Triodon, findet sich das Kontakion mit dem Oikos nach der achten Evangeliensesung und in Verbindung mit dem des Kosmas-Kanon " Ἰπὸς οὐδὲ ὁρῶμεν " ⁽⁸⁹⁾; da aber die Ordnung des Euergetidos-Typikons in diesem Punkt eine einfachere und klarere Gliederung aufweist, ist es legitim, sie für unabhängig von der jerusalemitischen zu halten, mit anderen Worten, anzunehmen, daß die Romanos-Stücke in die Ordnung des Cod.Jerusalem.St.Crucis XLIII nach einer Einwirkung Konstantinopels hereingenommen wurden. In dieser Hinsicht hatte die konstantinopolitanische Ordnung keine formelle Beziehung zu der palästiniensischen; und man bemerkt in der Passions-Ordnung des Euergetidos-Typikons das Auftauchen eines sentimental Gefühls auf konstantinopolitanischem Boden, nämlich mit der Klage der Gottesmutter am Kreuz. Das ist auf palästiniensischem Boden früher nicht fühlbar. Heimisch jerusalemitisch sind die im Georgischen Kanonar begegnenden Troparien, die man schon als Improperien charakterisiert hat⁽⁹⁰⁾. Selbstverständlich darf man darunter nicht ver-

88) Der ganze bei K.Krumbacher, Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie, Sitzungsber.d.Philos.-Philol.-u.d.Hist.Kl.d.Kgl.Bayer.Akad.d.Wiss.1903, Heft IV, 659 ff., N.Libadaras, in N.Tomadakes, Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ Ὕμνοι, II, Athen 1954, 156 ff. und P.Maas-G.A.Trypanis, Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica genuina, Oxford 1963, 142 ff.

89) Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 155, Τριώδιον 378^b - 379^a.

90) Bei Kluge-Baumstark, Oriens.Christ., N.S., V, 1915, 226 ff. Vgl. Baumstark, Jahrb.f.Liturgiewiss.2, 1922, 10-11, Rücker, Miscellanea Mohlberg, I, 383-384 und Baldi, Studii bibl.Francisc.VII, 1956-1957, 117 f.

stehen, daß die Vorstellungen über die Klage der Gottesmutter in Palästina fremd waren, sondern einfach, daß sie dort bis ins 7. Jahrh. keinen Platz im kirchlichen Ritus gefunden hatten.

Der ὁρηνώδης κανών des Presbeia-Offiziums wird - von Kilo Borgia - identifiziert mit dem inc. "Θέλων σου τὸ πλάσμα, / Σωτήρ μου, ζωῶσαι, / σταυρῷ ἀνήρτησαι. "einem meistens dem Symeon Metaphrastes zugeschriebenen Gedicht (91); das ist sehr wahrscheinlich, da es im Cod. Athos - Laura-Kl. Nr. 45 f^o 309 (11. Jahrh., wenn er richtig datiert ist) bezeichnenderweise als Bestattungs-Klage betitelt wird⁽⁹²⁾, was gut zu dem Inhalt des Presbeia-Offiziums nach dem Apodeipnon, das sich auf die Bestattung Christi bezog⁽⁹³⁾, passt. Inhaltlich aber bezieht sich der

91) Anonymi, Roma e l'Oriente V, 1913, 306 f. Hierzu: Cod. Jerusalem. Sabas-Laura Nr. 635 (16. Jahrh.) (Dmitrievskij Opisanie III / " Τυπικά 2/, 369). Dem Metaphrastes wird ferner noch zugeschrieben das im Cod. Vindob. Theol. Nr. 247 (olim 210) f^o 1^v f. "Συναξάριον εἰς στίχων ", inc. " Δεῦτε, βροτοί, θεάσασθε τὸν πάντων βασιλέα / ἐπὶ σταυροῦ κρεμάμενον ", Petr. Lambecius, Commentarium de augustissima bibliotheca caesarea Vindobonensi, V, Wien 1778, 45-46 (vgl. Halkin, Bibl. Hag. Gr. III³, 87 Nr. 413^m).

92) " Ἀνδρέου Κρήτης, Κανὼν εἰς τὸν ἐπιτάφιον θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου φαλλόμενος κατὰ τὴν παννυχίδα τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς. Ὠδή α': Θέλων σου τὸ πλάσμα usw. " (Spyr. Kampanaos, Laureotes, Ἀνέκδοτος ἐκκλησιαστικὴ ποίησις, Νέα Φόρμιγξ 2, 1922, Nr. 19-22, 3-5. Vgl. Eustratiades, Νέα Σιών 32, 1937, 18-19- auf Grund der Cod. Athos Laura-Kl. Δ' 45 f^o 309 (siehe: Spyridon / Kampanaos / of the Laura - Sophronios Eustratiades, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura an Mount Athos / = Harvard Theological Studies XII / Cambridge 1925, 57) und 6^o 59 f^o 17^v aus dem 17. Jahrh. (ibid. 141 Nr. 921).

93) Siehe oben S. 31. Auch im Triodion bezieht sich die Vesper inhaltlich auf die Bestattung Christi (siehe oben S. 2). Im Euergetidos-Typikon fehlt eine Vesper.

Threnodes-Kanon -an sich- sowohl auf die Bestattungs-Klage als auch auf die Kreuzigung, sodaß er in einer der älteren Handschriften (Vat.Gr.1072) bezeichnenderweise als "Κανὼν εἰς τὸν θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, ὅτε ἐπὶ τοῦ σταυροῦ τὸν ἐαυτῆς υἱὸν σαρκικῶς ἑώρα κρεμάμενον "betitelt wird⁽⁹⁴⁾.

Im Cod.Vat.Gr.771(11.Jahrh.), der die Praxis der Griechen Süd-Italiens vertritt, wird anstatt einer Klage der Gottesmutter das inhaltlich mit den Improperien verwandte Gedicht " Ἀρχοντες Ἑβραίων, φαρισαῖοι παράνομοι "(f^o 183) als Gesang eingeführt und zwar mit Bezug auf die Verehrung eines Kreuzes, das bei dieser Gelegenheit aufgestellt wurde⁽⁹⁵⁾. Man sollte unter diesem Kreuz eines von großem Format verstehen, wie es aus den ausführlichen Angaben des Cod.Cryptoferr.A II 7 (aus dem Jahre 1300) hervorgeht, dessen Ordnung demselben kultischen Kontext angehört. Aus dem Cryptoferratenensis

94). Anonymus, Roma e l'Oriente V, 1913, 306. Titel anderen Handschriften ib.307. Es gibt noch ein ähnliches dem Patriarchen Nikolaos zugeschriebenes Gedicht -im Par.Gr.400- mit dem Titel: "Θρηνητικὸς κανὼν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐπὶ τῇ σταυρώσει τοῦ Κυρίου usw." inc. " Ἀναρτηθέντα, ὡς εἶδεν / ἐπὶ σταυροῦ / τὸν υἱὸν καὶ Κύριον " (I.B.Pitra, Spicilegium Solesmense, 4, Paris /1858/, 492-495). Sein Dichter ist nicht bestimmt vgl. K.Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur,² München 1897, 679). Bei beiden ist der Inhalt ähnlich, die Klage der Gottesmutter über die Kreuzigung und die Bestattung betreffend. Das letztere Gedicht setzt das erstere voraus.

95) I.B.Pitra, Analecta sacra spicilegio solesmensi parata, I, Paris 1876, 481-484: "Καὶ προτίθεται ὁ τίμιος σταυρὸς καὶ προσκυνοῦντες ψάλλομεν τὸν ἀλφάβητον τοῦτον : Ἀρχοντες Ἑβραίων usw." vgl. Baumstark, Jahrb.f.Liturgiewiss. 2, 1922, 6-7. Das " Ἀρχοντες Ἑβραίων " steht in Verbindung mit Versen aus dem " Ἀμωμος (=Psalm 118). Es handelt sich um einen introitus. Für den Amomos siehe unten S. 39 f. und 62. Die Handschrift bei R. Devreesse, Codices Vaticani graeci, III, Vatikan 1950, 286.

erhalten wir nämlich den wichtigen Hinweis, daß ein Kreuz-selbstverständlich eines von mehr oder weniger grossem Format- schon vorhanden war und ständig im Narthex, vor der Haupttür ("βασιλικὰ πύλαι") zur Kirche, stand. Dies schliesst man erstens aus der Ordnung der Zeremonie der Fußwaschung, die sich am Gründonnerstag im Narthex vollzog und nach der dem betreffenden Kreuz eine Verehrung zuteil wurde und zweitens aus der Ordnung des Karsamstags-Offiziums, nach der der introitus zur Liturgie vor diesem Kreuz stattfand⁽⁹⁶⁾. In diesem letzteren Zusammenhang ist als Formal-Element das ständige Vorhandensein eines Kreuzes im Narthex vor der Haupttür zum Kirchenschiff zu unterstreichen und dabei die Funktion jenes Kreuzes als Ausgangspunkt des feierlichen Einzuges - εἴσοδος (introitus)- zur Liturgie. So ist höchstwahrscheinlich auch das im Vat.Gr.771 erwähnte Kreuz zu verstehen. Zu betonen wäre noch die feierliche Prägung der letzteren Zeremonie durch eine Teilnahme von mehreren Klerikern, mit Evangelienbüchern und liturgischen Geräten

96) "(Am Gründonnerstag): "Ἐτι προσκυνοῦμεν κατὰ τάξιν τὸν τίμιον σταυρὸν (über den Narthex als Platz der Fußwaschung Matéos, Typicon II 72 und 307; Cottas, Le théâtre: 258 f. Nach dem Typikon von Euergetidos vollzog sich die Zeremonie "ἐν τῷ παραπτερόγῳ"/Dmitrievskij Opisanie I (= Τυπικὰ 1), 551/)"... (Am Karsamstag): Καὶ εὐθὺς ὁ ἡγούμενος ἀλλάσσει ὁμοίως καὶ ὄρους καὶ οὖς θελήσοι καὶ ὀρίσοι ἱερεῖς καὶ διακόνους μετ' αὐτοῦ. Ἀναγινωσκομένης δὲ τῆς προφητείας, πορεύεται εἰς τὰς βασιλικὰς πύλας ἔμπροσθεν τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ, ὁμοίως καὶ οἱ προεισοδεύσαντες, ἐξέρχονται οἱ διάκονοι μετὰ τῶν εὐαγγελίων καὶ ὑποδιάκονοι μετὰ θυμιατηρίων καὶ οἱ ἀναγνώσται μετὰ μανουαλίων, καὶ στάντες εὐτάκτως ἔμπροσθεν τῶν προειρημένων πυλῶν, ἔμπροσθεν τοῦ τιμίου σταυροῦ, ὁ ἡγούμενος λέγει τὰς εὐχὰς τῶν ἀντιφώνων τῆς λειτουργίας ... Καὶ μετὰ τὸ τελειῶσαι τὸν ἀναγνώστην τὴν προφητείαν, ποιεῖ ὁ ἡγούμενος τὴν εὐχὴν τῆς εἰσόδου τῆς λειτουργίας" (Dmitrievskij, Opisanie I /= Τυπικὰ 1/, 910).

wie sie auch schon im Typikon des Euergetidos-Klosters vermerkt wird⁽⁹⁷⁾. Anzuführen ist schliesslich noch, mit der βασιλικὰ πύλαι als Ausgangspunkt, der Einzug im Typikon Vat.gr.1877 (aus dem Jahre 1292), einer wahrscheinlich im Gebiet von Korinth geschriebenen und ausdrücklich die "jerusalemitanisch-konstantinopolitanische" Ordnung schildernden Handschrift⁽⁹⁸⁾. Der beschriebene feierliche Karsamstags-Einzug aus dem Narthex gehört rituell dem Asmatikos Orthros an⁽⁹⁹⁾, dessen wichtigste, unser Thema betreffenden Bestandteile folgende sind: die Gesänge des Psalms 118 (Amomos), der Grossen Doxologia (Gloria) mit dem Trisagion und des Troparion "Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ" ⁽¹⁰⁰⁾.

Mit dem Vat.Gr.1877, dem Cryptoferr.A II 7 und dem Vat.Gr.771 sind wir nochmals nach Konstantinopel orientiert, weil die jerusalemitanischen Formen in dieser Epoche mit den konstantinopolitanischen verschmolzen waren und Konstantinopel schon das massgebende Zentrum

97) Siehe oben S. 30 f.

98) "Ὅτε ἔλθῃ εἰς πλήρωσιν τοῦ Δόξα ἐν Ὑψίστοις, γίνεται εἴσοδος παρὰ τοῦ ἱερέως, ἡλλαγμένου ὄντος πᾶσαν τὴν στολὴν αὐτοῦ, μετὰ τοῦ εὐαγγελίου καὶ διακόνου προηγούμενου μετὰ μανουαλίου, γίνεται δ' ἐν τῶν βασιλικῶν πυλῶν καὶ ὅτε δοξάζει εἰς τὸ τρισάγιον, τότε σφραγίζων εἰσέρχεται. Μετὰ οὖν τὸ τρισάγιον λέγεται τὸ ἀπολυτικίον ἦχος β': 'Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ' (Dmitrievskij,

Opisanie I / = Τυπικὰ 1/, 881). Vgl. Cod. Sinait. Nr. 1097, (aus dem Jahre 1214) ibid. III (= Τυπικὰ 2), 405.

99) Vgl. oben S. 26.

100) Siehe Typikon Euergetidos (Dmitr., I / = Τυπικὰ 1/, 554), Cod. Cryptoferr. A. II 7 (ibid. 910), Vat. Gr. 1877 (Anm. 98) Sinait. 1097 (Anm. 98), Par. Gr. (Coislin) Nr. 215 (Anm. 112) in Vergleichung mit der älteren Ordnung in Patm. 226 (Dmitr., a. a. O., 131-132). Über die Beziehung des Orthros des Karsamstags zum Asmatikos Typus Troickij, Bogosl. Věstnik 1912, 505, mit ausführlichen russischen Literaturangaben.

geworden war; so scheinen sich die Passions-Zeremonien um das 11. Jahrh. in Konstantinopel und in den unter seinem Einfluss stehenden Gebieten zu einer Formal-Bereicherung entwickelt zu haben. Es handelt sich um eine neue Stufe in der Entwicklung des Ritus. Sie wird durch die Hervorhebung der Klage der Gottesmutter um ihren Sohn zu einem in den kirchlichen Zeremonien verkörperten, rituellen Threnos geprägt. Das trifft gewiß zu am Karfreitag, im Sinne einer Klage zur Passion und zur Bestattung Christi, wahrscheinlich aber auch für den introitus des Karsamstags. Doch fällt das Gewicht auf die Zeremonien des Karfreitags.

Unter den letzterwähnten Typika liefert das im Cod. Vat. Gr. 1877 uns nun die wichtige Angabe über das Vorhandensein einer "Kreuzigung", gewiß einer Kreuzigungs-Ikone, innerhalb der Kirche und in Beziehung zu den betreffenden Riten^(100a). Man kann sie als einen Ersatz des Kreuzes^(100b) annehmen. Somit aber wird auch eine Umgestaltung der Zeremonie in betreff ihres Raumes bestätigt: nämlich anstatt einer im Narthex und in Gegenwart eines Kreuzes vollzogenen Zeremonie versteht man bereits eine innerhalb des Naos und in Gegenwart einer Kreuzigungsikone vollzogene. Für die Verwendung einer Kreuzigungs-Ikone am Karfreitag sind unsere Angaben seit dem 15. Jahrh. deutlicher^(100c). Es liegt auf der Hand, daß der früher in

100a) "καὶ εἰσερχόμεθα ἅπαντες ἄχρι ὡς ἔμπροσθεν τῆς Σταυρώσεως καὶ ποιήσαντες ἐκεῖ χορόν, φάλλουσι ... καὶ μετὰ τὸ πληρῶσαι αὐτὸ εἰσερχονται πάντες ἀπέξω οἱ τε πρεσβύτεροι καὶ διάκονοι εἰς τὸ ἅγιον εὐσεβοσθήριον" (Dmitrievskij, Opisanie I / = Τυπικά 1/, 852). Es wird dabei die Ordnung der Verkündigungs-Zeremonie (25. März) beschrieben, wenn die letztere während der Karwoche abgehalten wird.

100b) Vgl. den Ritus Cod. Vat. Gr. 771 (siehe oben S. 31)

100c) Man schliesst dies aus der Ordnung nach der die Kreuzigungs-Ikone an der Vesper des Karfreitags durch eine Kreuzabnahme-oder eine Grablegungs-Ikone ersetzt

werden muss: Cod. Athos, Dionysiu-Kl. 449 (Kreuzabnahme) (siehe Anm. 286), Athos, Laura-Kl. 94 (Kreuzabnahme)

(Anm. 247), Athos, Xenoph.-Kl. 264 (Grablegung) (siehe unten S. 47). Der Grund für diese Ersetzung liegt natür-

Gegenwart des Kreuzes vollzogene Gesang nun in Gegenwart der Kreuzigungs-Ikone vollzogen werden musste.

Zu erwähnende Formal-Elemente sind: 1) der Threnos am Kreuz; und 2) der feierliche introitus am Karsamstag, der vom Narthex, in dem sich ein Kreuz befindet, seinen Auszug nimmt. Wahrscheinlich handelt es sich beide Male um das gleiche Kreuz. Beachtenswert ist, daß die vorliegende neue Stufe der Passions-Zeremonien im monastischen Kult (Euergetidos-Typikon) auftritt, im Gegensatz zu der früheren Stufe, die bis zum 12. Jahrh. konservativ in den weltlichen Kirchen ausgeübt wurde⁽¹⁰¹⁾.

c. Endgültige Gestalt: Seit Ende des 14. Jahrhunderts frühestens gewinnt unter den Passions-Zeremonien die des Orthros vom Karsamstag an Wichtigkeit und wird durch Formal-Elemente bereichert; der Threnos zur Passion Christi wird in einen Threnos zur Bestattung umgewandelt. Schon um die Anfänge des Jahrhunderts lässt sich aus einigen von den Briefen des Patriarchen Athanasios I. (1289-1293 und 1303-1310) schliessen, daß die Zeremonie der Bestattung Christi in der Nacht von Karfreitag zum Karsamstag vollzogen wurde. (Briefe Nr. 35 = Anhang I 1; 36 = Anhang I 2 (102), daß die Anwesenheit bei der Zeremonie eine Teilnahme an der Klage der Gottesmutter bedeutete ("οὐ κατασπεύσονται μόνον τοῦ ἐνταφιασμοῦ τὰ ἀνήκουστα καὶ ἐκστατικά, ἀλλὰ τε καὶ ὅσα τοῦτο τοῦ καιροῦ, ἀπανθρώπων καὶ μισοφόνων ὁρμῇ κατεπράχθη ἀνθρώποις, συμπάθειψ ψυχῆς παραστῆσαι καὶ τῇ ἀειπαρθένῳ μητρὶ τοῦ Θεοῦ συνθρηνηῆσαι" Brief Nr. 55 = Anhang I 5)

und daß bei der betr. Zeremonie zwei Darstellungen zur Verehrung aufgestellt waren - eine mit einem "geschlachteten Christus" (" σφαγή "), die andere mit einer Bestattung Christi (" τὴν παναγίαν σφαγὴν καὶ τὸν ζωηρὸν ἐνταφιασμὸν προσκυνῆσαι ... τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ " (Brief 35 = Anhang I 1). Unter dem Begriff

im Gehalt des vorliegenden Offiziums, nämlich als eines der Erinnerung an die Kreuzabnahme und an die Bestattung Christi gewidmeten (vgl. oben S. 1f. und Anm. 93).

101) Siehe oben S. 24 Anm. 65 (die Praxis in der Hagia Eirene).

102) Über Athanasios I. und die betr. Briefe siehe auch unten S. 64 ff.

des "geschlachteten Christus" muß man eine Darstellung Christi der Akra Tapeinosis (Schmerzensmann) verstehen⁽¹⁰³⁾. Daraus ist zu entnehmen, daß die Bestattung Christi zeitlich und inhaltlich höchstwahrscheinlich noch mit der Zeremonie des Threnos' zur Passion, d.h. mit der Presbeia⁽¹⁰⁴⁾ verbunden war. Es war aber eine imponierende Zeremonie, "Mysterien" genannt ("μυστήρια κατοφόμενοι" Briefe: 35 = Anhang I 1; 38 = I 4 und 55 = I 5), die öffentlich dem Volk zur Schau dargeboten wurden. Ihr vornehmster Bestandteil war der Gesang der zu Herzen gehenden "Mysterien der Bestattung Christi" ("ένταφιασμοῦ μυστήρια ᾄσαι, δακρύσαι, προσκυνῆσαι" Brief 36 = Anhang I 2;) man muß darunter die Enkomia und damit das Epitaphios-Offizium verstehen⁽¹⁰⁵⁾. Betreffs der Festtags-Ikonen ist die Neuerung beachtenswert, daß, an der Stelle einer Kreuzigung und dazu einer Kreuzabnahme, die Akra Tapeinosis und dazu die Grablegung in Erscheinung treten.

Über die Enkomia erhält man genauere Angaben aus dem Cod. Athos Batop.-Kl. Nr. 1199 (olim 954) vom Jahre 1346, der aus Trapezund stammt⁽¹⁰⁶⁾; dort wird man auch zum erstenmal über eine eigenartige Prozession mit dem Evangelienbuch informiert, die während des Einzugs des betr. Offiziums stattfand⁽¹⁰⁷⁾. Die Enkomia, hier mit dem Namen

103) Siehe unten S. 42 und 197ff.

104) Siehe oben S. 31 f.

105) Vgl. oben S. 2 f.

106) Eustratiades - Arcadios, Catalogue of the Greek Manuscr. of Vatopedi 202. Vgl. Chrysanthos, Metropol. v. Trapezund, 'Η 'Εκκλησία Τραπεζοῦντος, Athen 1933, 411-412.

107)) "Στιχολογοῦμεν τὸν Ἀμωμον μετὰ τῶν μεγαλυναρίων αὐτοῦ ... (folgen Lesungen, die Laudes / αἵνοι / und) δοξολογία μεγάλη. Ὁ δὲ ἱερεὺς, ἐνδυσάμενος πᾶσαν τὴν ἱερατικὴν στολήν, εἰς τὸ τρισάγιον εἰσοδεύει μετὰ τοῦ εὐαγγελίου, οὐ καθὼς ἔχει συνήθειαν, ἀλλ' ἐπάνω τοῦ ὤμου βαστάζων τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον, ἐνείλημένον μετὰ τοῦ ἁέρος καὶ βαδίζων ἀργῶς, ἡμεῖς δὲ φάλλομεν τὸ τρισάγιον, καθὼς ἔθος ἔχομεν φάλλειν εἰς νεκρούς· καὶ ἐλθὼν ὁ ἱερεὺς ἔμπροσθεν τῶν μεγάλων πυλῶν τοῦ ναοῦ ... ἐκφωνεῖ: Σοφία ὀρθοί. Καὶ εὐθέως εἰσοδικόν ... Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ" (Dmitrievskij, Opisanie III /= Τυπικά 2/, 451 -

μεγαλυνάρια bezeichnet⁽¹⁰⁸⁾, wurden zusammen mit Versen aus dem Amomos (Ps.118) gesungen⁽¹⁰⁹⁾. Der erwähnte Einzug lässt sich ohne weiteres mit den schon bekannten am Ende des Orthros des Karsamstags identifizieren⁽¹¹⁰⁾. Aus der Verknüpfung der Enkomia mit dem Amomos, der nach der Ordnung des Orthros Asmatikos im Narthex gesungen wurde, könnte man nun entnehmen, daß der ursprüngliche Platz für den Gesang der Enkomia ebenfalls der Narthex war⁽¹¹¹⁾; das würde bedeuten, daß ursprünglich nach den Enkomia - dem Ritus des Orthros Asmatikos zufolge - ein ritueller Einzug von Narthex zum Altarraum folgte⁽¹¹²⁾. Nach der Ordnung des Cod. Athos Batop.-Kl.Nr.954 (1199) aber geht der Einzug nicht mehr vom Narthex aus. Es ist klar, daß die räumliche Beziehung des Orthros Asmatikos vom Karsamstag zum Narthex schon aufgehört hat; das Offizium hat sich zu einer innerhalb des Naos vollzogenen Zeremonie entwickelt. Die Umgestaltung mußte vor dem Jahre 1292 (Vat.Gr.1877) vollendet sein^(112a). Doch bleibt der formale Zusammenhang mit dem Haupteingang der Kirche gewahrt, da der die Prozession ausführende Priester dort eine Station macht und man empfand

452). Vgl. Troickij, Bogosl. Věstnik 1912, 510, Gabriel Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1947, 86. Bei Dmitrievskij - und Troickij - ist der Codex als 320 (931) bezeichnet.

108) Über den Namen Eustratiades, Νέα Σιών 32, 1937, 19

109) Angaben ibid. 220 f. Vgl. Millet, Comptes Rend. Acad. Inscr. Bell. Lettr. 1942, 410 und Euang. Antoniadis, Θεολογία 22, 1951, 387-388. Siehe auch unten S. 62.

110) Vgl. oben S. 25, 31 und 36.

111) Literaturangaben für den Asmatikos Orthros vgl. Anm. 73. Für eine räumliche Beziehung auf den Narthex und für die Funktion des letzteren als Ausgangspunkt des rituellen Einzugs D. Pallas, 'Αρχαιολογικά - Λειτουργικά, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 20, 1950, 383-384 u. 385.

112) Vgl. oben S. 35.

112a) Siehe oben S. 36.

folglich die Prozession noch als eigentlich von dieser Station ausgehend⁽¹¹³⁾. Das Athonitische Typikon vertritt also einen verhältnismässig späten Punkt in der Entwicklungslinie unserer Zeremonie.

Was die Prozession mit dem Evangelienbuch angeht, so ist bemerkenswert, daß es nicht, wie gewöhnlich, vor der Brust, sondern auf der Schulter getragen und mit dem Aer verhüllt wird, während langsam und nach derselben Weise wie im Totendienste das Trisagion gesungen wird. Diese Art das Evangelienbuch zu tragen - schräg auf der rechten Schulter -, bedeutet wohl das Tragen des Leichnams Christi durch Joseph von Arimathia nach der Kreuzabnahme zum Begräbnis, wie aus dem Zusammenhang mit dem Gesang des Eisodikon "Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ" hervorgeht⁽¹¹⁴⁾. Die Erscheinung der Enkomia bei der Epitaphios-Zeremonie ist aber unabhängig von dieser imponierenden Weise, das Evangelienbuch zu tragen. Dieses Tragen bildete schon eine rituelle Form der Prozession mit dem Evangelium, die man als eine Nachahmung der Kreuztragung Christi (Io. 19, 17) ansah⁽¹¹⁵⁾;

113) Typikon Par. Cr. (Coisl.) Nr. 215 (aus dem Jahre 1360). "Καὶ γίνεται εἴσοδος μετὰ τοῦ εὐαγγελίου· κρατῶν γὰρ τὸ εὐαγγέλιον ὁ ἱερεὺς ἐπὶ τοῦ στήθους αὐτοῦ εἰς τὴν εἴσοδον ἕως τῶν βασιλικῶν πυλῶν, ἔπειτα αἶρει τοῦτο ἐπὶ τοῦ ὤμου αὐτοῦ ἕως τῆς ἀγίας τραπέζης, καθεῖσε ἐπιτίθουσιν αὐτό, φαλλόντων ἡμῶν τὸ τρισάγιον"

(Dmitrievskij, Opisanie III / = Τυπικὰ 2/, 162).

114) Athen, Nation.-Bibl.-Cod. 2670 (15. Jahrh.): "Ὁ ἱερεὺς ... ἐνείλησας τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον μετὰ τοῦ ἱεροῦ καλύμματος ἕως τὸ μέσον καὶ βαστάζων αὐτὸ ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου πλαγίως, εἰσοδεύει, ἀνιιτομένου τοῦ σχήματος τὸν Εὐσχήμονα Ἰωσήφ, ὃς τὸ ζωφόρον σῶμα τοῦ Κυρίου ... φέρων ἐνεταφίασε. Μετὰ δὲ τὸ τρίτον Ἅγιος λέγει ... εἰσοδικόν: Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ"

(Trempeles, Θεολογία 25, 1954, 259).

115) Sophron. v. Jerus., Comment. liturg. 13: "ὁ ἱερεὺς ἐξέρχεται βαστάζων τὸ εὐαγγέλιον, ὡς ὁ Χριστὸς τὸν σταυρόν" (P.G. 87, 3993). Vgl. Baumstark, Liturgie comp. 3, 158.

Nach den äthiopischen Riten wird das Evangelienbuch ebenfalls auf der rechten Schulter und durch ein Tuch gehalten (Palmsamstag) (Jean Doressa, Au pays de la reine de

ausserdem findet die betr. Art sich in Palästina im 16. Jahrh., ehe die Enkomia, die eine konstantinopolitani- sche Schaffung zu sein scheinen, dort eingeführt worden sind⁽¹¹⁶⁾. Der in den Typika Cod. Athos. Batop.-Kl. Nr. 954 (1199) und Athen, Nation. Bibl. Nr. 2670⁽¹¹⁷⁾ betonte Bezug zur Bestattung Christi⁽¹¹⁸⁾ bildet also eine symbolische Erklärung des Ritus a posteriori.

Ein entschiedener Schritt weiter in der Entwicklung der Epitaphios-Zeremonie begegnet uns im Trebnik Cod. Moskau, ehemal. Synodal-Biblioth. Nr. 377-310 (16. Jahrh.). Es handelt sich nochmals um die in der Hagia-Sophia voll- zogene Praxis, die in dem slawischen Ritual, jedoch nach einer Übersetzung aus einer griechischen Quelle, erhalten ist⁽¹¹⁹⁾. Die Zeremonie läuft innerhalb der Kirche ab, in

Saba. L'Ethiopie antique et moderne, ³Paris /1956/, Abb. auf der S. 122). Literarische und ikonographische Belege über die Kreuztragung Christi bei G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile usw., ²Paris 1960, 367 ff.

116) Typikon Cod. Jerus. St. Sabbas-Laura Nr. 635 (Dmitrievskij, Opisanie II /= Τυπικὰ 2/, 369-370). Es wird dort die Ordnung von Cod. Batop. 954 (1199) (siehe Anm. 107) wie- derholt, mit Ausnahme der Enkomia; der Amomos ist mit den Eulogetaria verbunden, die im Triodon nach dem Amomos fol- gen (Τριώδιον, 407). Über die Enkomia Baumstark, Gottes- minne 4, 1906, 218 ff., Eustratiades, Νέα Σελὼν 32, 1937, 148. Siehe auch unten S. 61 ff.

117) Siehe Anm. 107 und 114.

118) Über das Tragen des Sarges zur Bestattung siehe vgl. Cod. Patm. 646 (Dmitrievskij, Opisanie II /= Εὐχολό- για /, Kiew 1901, 971); vgl. Phaidon Kukules, Βυζαν- τινῶν νεκρικὰ ἔθιμα, 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπ. 16, 1940, 27 = ders., Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, IV, Athen 1951, 174).

119) M. Lisicyn, Pervonačal'nyj slavjano-russkij tipi- kon', Petersburg 1911, 150-151. Vgl. Troickij, Bogosl. Věst- nik 1912, 150 ff. und Jos. Myslivec, Dvě studie z dějin byzantskeho umění, Prag 1948, 47-48.

deren Mitte auf einem Pult (naloj, das griechische Wort ἀναλόγιον) eine Ikone Christi, die Akra Tapeinosis ("Unynie Gospoda našego IY XA), zur Verehrung aufgestellt ist. Man erinnert sich dabei an die vom Patriarchen Athanasios I. angedeutete Zeremonie⁽¹²⁰⁾. Die Gesänge vollziehen sich ähnlich wie die der im Cod. Batop.-Kl. Nr. 954 (1199) befindlichen Ordnung; das gleiche trifft für die Prozession zu, die nämlich wiederum aus dem Chorraum nach der Mitte der Kirche und dann bis zum Haupteingang führt, von wo sie wieder in den Chorraum zurückkehrt⁽¹²¹⁾. Es besteht nur der Unterschied, daß nun zum erstenmal das Epitaphios-Tuch (plastenica) als ein Bestandteil der Zeremonie in Erscheinung tritt; man trägt es zusammen mit dem Evangelienbuch, nachdem man beide vom Altar genommen, wo sie bis dahin gelegen hatten, bei der Prozession. Während der Prozession wurde der Epitaphios durch Kleriker über den das Evangelienbuch tragenden Kleriker gehalten; Epitaphios und Evangelium wurden am Ende der Zeremonie wieder auf den Altar gelegt und zwar so, daß der Epitaphios das Evangelienbuch verhüllte. Das Niederlegen und Verhüllen vollzog sich unter dem Gesang " 'Ο Εὐσχήμων 'Ιωσήφ "

Seit Symeon von Thessalonike ist der Epitaphios als ein anderer Name des Aer, der durch eine Darstellung des liegenden Christus verziert ist, bekannt⁽¹²²⁾; es handelt sich also in der beschriebenen Praxis im wesentlichen um eine Prozession mit dem Evangelienbuch unter einem als Baldachin verwendeten Aer, der aber bezeichnenderweise durch eine Darstellung des geopferten Christus verziert war. Der Sinn der ganzen rituellen Handlung ist

120) Siehe oben S. 38.

121) Siehe oben S. 39.

122) Symeon v. Thessalon., De sacra liturg. 96: "Εἴτα τελευταῖον τὸν ἄερα θεῖς ὁ ἱερεὺς ... ὃς δὲ καὶ τὸ στερέωμα, ἐν ᾧ ὁ ἀστὴρ καὶ τὴν σινδόνα σημαίνει, διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐσμυρνισμένον νεκρὸν πολλάκις περιφέρει (sc. der Aer) τὸν 'Ιησοῦν καὶ ἐπιτάφιος λέγεται"

(P.G. 155, 288). Vgl. Troickij, Bogosl. Věstnik 1912, 507 f. Millet, Broderies 86 f. Für den Aer siehe ausführlicher Exkurs II.

klar; sie versinnbildlicht die Bestattung Christi. Christus wird dabei durch das Evangelienbuch symbolisiert^(122a) die Niederlegung des letzteren und seine Bedeckung durch den Aer bedeutet die Grablegung Christi⁽¹²³⁾ und seine Verhüllung durch das Leichentuch⁽¹²⁴⁾, was besonders durch den Begleit-Gesang " 'Ο Εὐσχήμων Ἰωσήφ " angedeutet wird. Selbstverständlich bildet die betr. Handlung keine Besonderheit für unsere Zeremonie. Es handelt sich einfach um die normale Bedeckung des auf dem Altar liegenden Evangelienbuches durch eines von den Altartüchern, bzw. durch den Keramos (κέραμος)⁽¹²⁵⁾.

Ebenso deutet die Ordnung im Cod. Athos, Batop.-Kl. 954 (1199), bei der das Evangelienbuch während der Prozession durch den Aer verhüllt wird, die Bestattung Christi an⁽¹²⁶⁾ nur wird der Aer hier als ein einfaches Altartuch, als

122a) Symeon v. Thessal., de s. templo 112 "καὶ τὸ ἐ-
ρδὸν εὐαγγέλιον ἀντὶ τοῦ Σωτῆρος" (P.G. 155, 317).

123) Vgl. den Symbolismus des Altars als das Grab Christi Ps. Germanos, Rerum eccles. contempl. P.G. 98, 388 und 421, Symeon v. Thessalon., De sacra lit. 98 (P.G. 155, 292), Jos. Braun, Der christliche Altar, I, München 1924, 753, I. Mparnea, (=Barnea), Τό παλαιοχριστιανικὸν θυσιαστήριον, Athen 1940, 87 und 90.

124) Vgl. den Symbolismus des Aers bei Symeon von Thessalonike Anm. 122.

125) Cod. Athos, Panteleem.-Kl. Nr. 986 (15. Jahrh.): "Λαμβάνει τὸν κέραμον ὁ ἱερεὺς, ἤγουν τὸ βλαττίον, ὅπερ σκεπάζομεν τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον σὺν τῇ ἀγίᾳ τραπέζῃ καὶ ἀπλοῖ αὐτὸ ἐπὶ τὸ στήθος τοῦ διακόνου. Εἶτα ἐπιδίδωσιν αὐτῷ τὸ εὐαγγέλιον, κρατῶν δὲ αὐτὸ ὁ διάκονος ἐπὶ τὸ στήθος, ὡς σύνηθες, σὺν τῷ βλαττίῳ ἐξέρχεται"

(Dmitrievskij, Opisanie II /= Εὐχολόγια / 608). über eine genetische Beziehung des Aer zum Keramos, Mandelion - von dem das Hagion Keramion und das Hagion Mandelion abgeleitet sind- u. dgl. siehe Exkurs II § 2.

126) Siehe oben S. 41.

ein κάλυμμα, verwendet⁽¹²⁷⁾. Es gibt aber zwischen diesem Falle und dem im Trebnik Moskau, Synodal-Bibl. Cod. 377-310, den wesentlichen Formal-Unterschied, daß der Aer in der Ordnung der Batopedi-Handschrift dazu dient, das Evangelienbuch zu halten, d.h. als ein Mandelion oder Keramos⁽¹²⁸⁾, bei der letzteren Ordnung hingegen als ein Baldachin. Darin liegt ein Unterschied der Herkunft: die erstere Weise geht aus dem rituellen Introitus nach dem Orthros Asmatikos hervor⁽¹²⁹⁾, sie vertritt also eine archaisierende Form, während die letztere offenbar von dem Grossen Einzug (μεγάλη εἴσοδος) beeinflusst ist, der damals mit einem über den Heiligen Gaben als Baldachin ausgebreiteten Aer vollzogen wurde. Diese letztere Verwendung des Aer in der Epitaphios-Zeremonie stammt höchstwahrscheinlich aus der Zeit, als der am Karsamstag im Narthex vollzogene Orthros Asmatikos in ein innerhalb des Naos ablaufendes Offizium d.h. in die Epitaphios-Zeremonie umgewandelt wurde; genau gesagt: sie wurde durch die Umgestaltung der Prozession mit dem Evangelienbuch bestimmt, die jetzt vom Chorraum, und nicht mehr wie früher, vom Narthex ausging⁽¹³¹⁾.

Der genaue Zeitpunkt, von dem an die Epitaphios-Zeremonie ihre oben analysierte prächtige Form erreicht hat, ist unbestimmt. Einen terminus post quem bildet wahrscheinlich die Ordnung von Trapezunt im Athos, Batop.-Kl. Cod. 954 (1199), d.h. das Jahr 1346⁽¹³²⁾. Jedoch hatte

127) Cod. Athos, Philoth.-Kl. Nr. 153 (siehe Anm. 133). Vgl. die Bezeichnung Cod. Athen, Nation. Bibl. 2670 "μετὰ τοῦ ἱεροῦ καλύμματος" (siehe Anm. 114), die sicherlich den der Aer andeutet.

128) Vgl. die Anm. 125.

129) Vgl. oben S. 25, 31 und 36 (in Zusammenhang mit den Riten Anm. 115. Siehe auch Exkurs II § 2.

130) Angaben bei Exkurs II § 2.

131) Vgl. oben S. 31 und 35.

132) Vgl. oben S. 39 f.

unsere Zeremonie im 16. Jahrh. noch nicht überall die vorliegende fortgeschrittene Form gefunden. Man war sich damals in den geistlichen Kreisen, die nicht unter unmittelbarem Einfluss des hauptstädtischen Kults standen, bewußt, daß es sich um eine Zeremonie handelte, deren Aussehen sich im Laufe der letzten Zeit entwickelt hatte. So ist im Typikon Cod. Athos, Philoth.-Kl. Nr. 153 (16. Jahrh.) die Ordnung nicht wie ein ritueller Befehl gehalten, sondern als eine nützliche Registrierung der damals angewandten kultischen Praxis - "wie sie heutzutage gehandhabt wird" ("ὡς καὶ ὥς πολιτεύεται τὴν σήμερον"). Man bestätigt hier archaisierende Züge⁽¹³³⁾. Namentlich bleibt die räumliche Beziehung der Zeremonie zum Narthex, obwohl sie sich innerhalb des Kirchenhaupttraumes vollzieht, einigermassen bestehen. Unter den formalen Elementen sind folgende zu erwähnen: 1) Die Anwesenheit einer Epitaphios-Ikone, vom Priester nach der Grossen Doxologia auf einem tragbaren bedeckten Pult im westlichen Naos des Narthex aufgestellt; und 2) die Prozession mit dem Evangelienbuch aus dem Altarraum, wie schon erwähnt auf der rechten Schulter des Priesters getragen, und zwar mit der Angabe, daß es einfach mit einem Altartuch verhüllt sein soll. Die Enkomia werden vor der Ikone gesungen. Leider gibt es keinen Hinweis über die Herkunft des Typikon Cod. Athos, Philoth. Kl. 153. Nach A. Dmitrievskij gehört es ganz allein der jerusalemitanisch-konstantinopolitanischen Ordnung an⁽¹³⁴⁾; aber diese Bezeichnung ist in dieser Spätzeit für unser Thema ohne Bedeutung.

133) Cod. Athos, Philoth.-Kl. Nr. 153: Nach der Grossen Doxologia "ὁ ἱερεὺς ἀπελθὼν, βάλλει τὸ ἐπιτραχήλιον μετὰ τοῦ φαλονίου ἐγγὺς τοῦ νάρθηκος, κάκει ἵστησι τετραπόδιον μετὰ βλαπτίου καὶ εἰκονίσματος ἔχοντος τὸν τύπον τοῦ ἐπιταφίου ... Εἶτα (nach dem Gesang der Eulogetaria usw.) εἰσέρχεται ἐντὸς τοῦ βήματος καὶ αἶρει τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον ἐν τῷ δεξιῷ ὡμῷ αὐτοῦ ὁ ἱερεὺς καὶ σκεπάζει αὐτὸ μετὰ καλύμματος· καὶ μετὰ τὸ τέλος τῶν τροπαρίων εἰσέρχεται εἰς τὸ βημόθυρον (sc. nach dem er inzwischen durch das Schiff gegangen ist) καὶ ἵσταται καὶ ἄρξεται τὸ Τρισάγιον ὕμνον ... καὶ ποιεῖ εἴσοδον" (Dmitrievskij, Opisanie III /= Τυπικὰ 2/, 380).

134) *ibid.*

Parallel wird in derselben Zeit in den Cod. Athos, Xenoph.-Kl.Nr.264 (15.-16.Jahrh.) und Athos, Laura-Kl.Nr.11 (16.Jahrh.) eine Zeremonie beschrieben die ähnlich ist wie die in der Hagia Sophia, wie die den Briefen des Patriarchen Athanasios I. entnommene⁽¹³⁵⁾ und auch wie die im slavischen Trebnik Moskau, Synodal.Bibl.Cod.377-310⁽¹³⁶⁾; es handelt sich um eine Zeremonie mit einem Epitaphios-Tuch und Ikonen als wesentlichen Bestandteilen. Im Xenophontos-Typikon begegnet uns der seltsame Hinweis, daß zwei Ikonen verwendet wurden, nämlich zuerst eine Καθήλωσις betitelte -was wahrscheinlich die Kreuzigung gewesen sein dürfte- und dann eine Epitaphios (=Grablegungs)-Ikone, durch die die erstere ersetzt wurde⁽¹³⁷⁾. Die Enkomia werden vor der Epitaphios-Ikone gesungen, wie bei der schon im Cod.Philoth.Nr.153 beschriebenen Ordnung. Offenbar bildet die Ordnung Cod.Xenoph.Nr.264 den Kontext für die Erklärung der kultischen Praxis die durch die Briefe des Athanasios I angedeutet wurde. Was das Epita-

135) Siehe oben S. 38 f.

136) Siehe oben S. 42 f.

137) Cod.Athos, Xenoph.-Kl.Nr.264: "Μετὰ τὸ θεὸς Κύριος νὰ βάλληται ἀνάγνωσις ἕως τῆς ἐτοιμασίας τοῦ ἐπιτάφiou καὶ νὰ αἶρηται ἡ Καθήλωσις τότε καὶ νὰ βάλληται ὁ ἐπιτάφιος (sc.eine Epitaphios(Grablegungs)-Ikone), μετὰ δὲ τὴν ἀνάγνωσιν ἀρχόμεθα τῶν μεγαλυναρίων. "Ὅταν ἄρξηται τῆς μεγάλης δοξολογίας ἐξέρχεται ὁ ἐπιτάφιος (sc. das Epitaphios-Tuch) ἀπὸ τῶν ἁγίων θυρῶν ... οἱ δὲ δομέστικοι φάλλουσι τὸ "Ἄγιος ὁ θεὸς καὶ οἱ ἱερεῖς ..., ἐξέρχεται δὲ διὰ τῶν βασιλικῶν πυλῶν καὶ περιέρχονται τὴν ἐκκλησίαν λιτανεύοντες· καὶ εἰσελθόντες (d.h.zurückgekehrt) ἔνδον τοῦ ναοῦ ... λέγουν ὅλοι (sc. die Kleriker) Σοφία ὀρθοί· καὶ οἱ ἱερεῖς 'Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ ... "Ἐτι λεγομένου τούτου, εἰσέρχονται ὅλοι εἰς τὸ βῆμα ... καὶ τιθέασιν τὸν ἐπιτάφιον ἐπὶ τῆς ἁγίας τραπέζης" (Dmitrievskij, Opisanie III /= Τυπικὰ 2/, 253. Über die Kreuzigungs-Ikone in den Passions-Zeremonien siehe oben S. 37 und unten S. 87 ff.

phios-Tuch betrifft, so wird es während der Grossen Doxologia, unter dem Gesang des Trisagions aus dem Altarraum und durch die Haupttür hinaus in Prozession um die Kirche getragen. Mit der Rückkehr in die Kirche ist, wie gewöhnlich, ein ritueller Einzug unter dem Gesang des Troparion "Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ" verbunden. Danach wird das Epitaphios-Tuch auf den Altar gelegt⁽¹³⁸⁾. So etwa findet es sich auch bei Cod. Athos. Laura-Kl. 11⁽¹³⁹⁾, mit dem Unterschied, daß hier nur eine (Epitaphios?-)Ikone vorgeschrieben wird. Die Ikone wird in der Mitte der Kirche aufgestellt ähnlich wie nach der Ordnung im Trebnik Moskau, Synod. Bibl. 377-310. Gewiss gilt dies auch für die Zeremonie in der Zeit des Athanasios I. Nun, mit der Beseitigung der Epitaphios-Ikone aus ihrer Funktion in der Zeremonie des Karsamstags, übernahm das Epitaphios-Tuch ihre Stelle in Verbindung mit dem Gesang der Enkomia. Dies ist die gegenwärtige, durch die ausschliessliche Verwendung des Epitaphios-Tuches bezeichnete Form der Epitaphios-Zeremonie⁽¹⁴⁰⁾. Die im Typikon Athos, Xenoph.-Kl. Cod. 264 befohlene, um die Kirche herum führende Prozession begegnet uns hier zum erstenmal; bald - in der Zeit des Leo Allatius - hatte sie sich in eine lange Prozession über die Plätze und durch die Strassen, als ein Leichenzug Christi entwickelt⁽¹⁴¹⁾. Ihre Keimzelle liegt natürlich in dem ursprünglichen introitus des Orthros Asmatikos⁽¹⁴²⁾.

Es ist merkwürdig, daß um die Mitte des 16. Jahrh. in dem ersten gedruckten Typikon, nämlich dem von Andreas Kunades, (Venedig 1545), die rituellen Einzelheiten über die Epitaphios-Zeremonie, die bei den handschriftlichen Typika seit dem 14. Jahrh. so hervorgehoben wurden, ignoriert werden. Die Zeremonie ist hier schlichter gebildet, nur mit dem einzelnen Formal-Element einer einfachen Prozession

138) Vgl. S. 3 die gegenwärtige Praxis und S. 43 f.

139) Dmitrievskij, a.a.O. 516-517

140) Siehe oben S. 1 ff.

141) Über Allatius siehe oben S. 10, Vgl. S. 2.

142) Vgl. S. 25, 31 und 36.

-49-

mit dem Evangelienbuch während der Grossen Doxologia und dies obwohl der Redakteur eine Durchsuchung der Handschriften nicht versäumt hat. ("ἐν ἑτέρῳ δὲ τυπικῷ εὐρομεν ", notiert er); doch bilden die Enkomia hier einen Bestandteil der Epitaphios-Zeremonie⁽¹⁴³⁾. Es ist klar, daß das Typikon von Kunades eine konservative Richtung vertritt; es wird damit eine Zurückhaltung geübt gegenüber der Richtung, die unter der Einwirkung eines eifrigen Kultformalismus insbesondere seit dem 14. Jahrh. herrschte und die sich um eine Bereicherung der rituellen Ordnungen durch die Registrierung von lebenden kultischen Handlungen bemühte. Was aber überrascht, ist, daß die Ordnung der editio princeps (1545) auch in den folgenden Auflagen des Typikon von Kunades, wie auch bei den anderen gedruckten Redaktionen des Typikons⁽¹⁴⁴⁾, unverändert blieb, obwohl die Zeremonie schon ihre endgültige Gestalt angenommen hatte⁽¹⁴⁵⁾. Nach dem 15./16. Jahrh., als zum erstenmal über-

143) Andreas Kunades, τυπικὸν καὶ τὰ ἀπόρρητα usw., Venedig 1545, Kap. 45, οὗ 'IIII' (E. Legrand, Bibliographie Hellénique aux XV^e et XVI^e siècles, I, Paris 1885, 268 Nr. 114).

144) Zum Beispiel: Markos Maras, τυπικὸν σὺν θεῷ Ἀγίῳ περιέχον πᾶσαν τὴν διάταξιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας usw., Venedig 1685, ρλς' (E. Legrand, Bibliographie Hellénique au XVII^e siècle, II, Paris 1894, 427-428 Nr. 597); in seinem Wiederdruck im Jahre 1738 Anonymi, τυπικὸν σὺν θεῷ Ἀγίῳ περιέχον πᾶσαν τὴν διάταξιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας usw. νεωστὶ τυπωθὲν καὶ ἐπιμελῶς διορθωθὲν... παρὰ Νικολάῳ τῷ Σάρρῳ, Venedig 1738, ρλς' (E. Legrand, Bibliographie Hellénique au XVIII^e siècle, I, Paris 1918, 271 Nr. 258) ist nur die Prozession mit dem Evangelienbuch ("καὶ εἰσοδεύει μετὰ τοῦ εὐαγγελίου") vorgeschrieben, die Benützung eines Epitaphios-Tuchs wird ignoriert.

145) Vgl. den Hinweis von Allatius S. 10. Es ist angegeben, daß die Epitaphios-Zeremonie im Jahre 1697 in Rumänien eingeführt wurde (N. Jorga, Bisericii românești, I, Bukarest 1908-1909, 116-119 -mir unzugänglich- vgl.

liefert ist, daß das Epitaphios-Tuch die vornehmste Stellung in der Zeremonie des Karsamstags gewonnen hat (Athos.Xenoph.-Kl.264 und Laura-Kl.11)⁽¹⁴⁶⁾, taucht es erst im Typikon von Konstantinos Protopsaltes, im Jahre 1838 in Konstantinopel erschienen und die Patriarchalische Ordnung beschreibend, als der formale Hauptbestandteil der Zeremonie wieder auf.⁽¹⁴⁷⁾

Hervorzuheben bleibt der ursprünglich rituelle Bezug der Gesänge, die zur Zeremonie am Orthros des Karsamstags gehören -bezw.der Enkomia- zu einer Ikone; direkt gesagt: der Gesang der Enkomia wurde an die Ikone, die den Inhalt des Offiziums betraf, d.h. die Festtags-Ikone, und nicht an das Epitaphios-Tuch gerichtet. Also bildete die Ikone den primären Formal-Bestandteil der Zeremonie. Zwar bildete auch das Epitaphios-Tuch innerhalb der Zeremonie einen imponierenden Bestandteil, aber es war zufällig in Erscheinung getreten, da es, wie gesagt, aus dem Brauch erwachsen war, das Evangelienbuch durch ein Altärtuch zu halten⁽¹⁴⁸⁾. Die Verwendung von zunächst einfachen Aeren zu diesem Zweck -der Aer ist auch ein Altärtuch⁽¹⁴⁹⁾- und daneben die imponierende Verwendung von prächtig gestickten und durch ikonographische Darstellungen, und zwar durch die Darstellung des geopferten Christus - Amnos, verzierten Aeren, gab in der Folge den Anlass zur Ausbildung einer prächtigen Prozession, bei der der Aer nicht mehr als ein Mittel das Evangelienbuch zu halten verwendet wurde, sondern als ein Baldachin über ihm, in der

vgl. Cottas, Le théâtre 146. ders., Περί τοῦ Ἐσταυρωμένου πρὸ τῆς Ἀγίας Τραπέζης, Byz.Neugr.Jahrb. 10, 1932/33 und 1933/34, 305.

146) Siehe oben S.47.

147) Konstantinos Protopsaltes, Ἐκκλησιαστικὸν Τυπικόν, Konstantinopel 1838, 188. Vgl. Troickij, Bogosl. Věstnik 1912, 527.

148) Vgl. oben S. 41. und 44 f.

149) Siehe Exkurs II.

Weise wie er während des Grossen Einzugs gebraucht wurde⁽¹⁵⁰⁾. Es handelt sich also in der Epitaphios-Zeremonie einfach um eine Erweiterung -eine Verdoppelung- der Verwendung des Aer, nämlich als Baldachin, nicht nur während des Grossen Einzugs über den Heiligen Gaben, sondern auch über dem Evangelienbuch während der Prozession in der Zeremonie des Karsamstags. Seine Ikonographie wie mit der einer Amnos-Darstellung passte am besten dazu. Allmählich gewann aber die zweite Funktion des prächtigen Aer das Übergewicht über die erste ausschliessliche Verwendung als Epitaphios-Tuch.

Die Charakteristika der endgültigen Stufe der Passions-Zeremonien liegen nun darin, daß: 1) der früher einfache und im Narthex vollzogene Dienst des Orthros Asmatikos am Karsamstag sich zu einer formal reichen, der Erinnerung an die Bestattung Christi gewidmeten und in dem Kirchenhauptraum zelebrierten Zeremonie entwickelt hat; 2) anstatt der früheren Beziehung der zur Feier geeigneten Gesänge auf das Kreuz⁽¹⁵¹⁾ ist ihre Beziehung zuerst zu Ikonen bei den nächtlichen Zeremonien des Karfreitags^(151a) und dann zum Epitaphios-Tuch im Orthros des Karsamstags eingetreten; 3) das Epitaphios-Tuch, das zuerst als etwas Zufälliges innerhalb der Zeremonie aufgetreten war, wurde allmählich zu ihrem vornehmsten Formal-Element erhoben. Kurz, die früher in den Offizien der Karfreitags-Vespere und des Karsamstags-Orthros liegende ideelle Erinnerung an die Bestattung Christi wurde seit dem 14. Jahrh. ins Rituell-Realistische umgewandelt.

150) Vgl. oben S. 45.

151) Siehe oben S. 34 f.

151a) Siehe oben S. 37 und 38 f.

III. D e r T h r e n o s

Vorbemerkung

Die Passions-Zeremonien sind ausgesprochen von den Vorstellungen einer rituellen Klage, eines *ᾠδὴς* geprägt, der in ihnen ein dramatisches Element darstellt. Bei der vorangegangenen Erörterung begegnete uns der Threnos einerseits offiziell innerhalb von Offizien und andererseits inoffiziell. Letztere, von volkstümlichem Charakter, wurde während der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag, nämlich vom Ende des Passions-Offiziums bis zur nächsten Vesper, vollzogen⁽¹⁵²⁾. Die offiziellen Threnoi beziehen sich einerseits auf die Kreuzigung und werden durch die Klage der Gottesmutter charakterisiert⁽¹⁵³⁾, andererseits auf die Bestattung Christi, die klar in den Enkomia im Sinne einer Klage wohl ebenfalls der Gottesmutter aber auch der Kirchengemeinde, versinnbildlicht ist⁽¹⁵⁴⁾. Wir werden im folgenden Kapitel die offiziellen Threnoi einer Analyse unterziehen; der inoffizielle Threnos wird im Exkurs I. behandelt.

1. Der Threnos zur Passion Christi

Unter den offiziellen Threnoi ist der des Gründonnerstags der älteste, da er ein Gedicht von Romanos Melodos, das Kontakion " τὸν δι' ἡμῶς σταυρωθέντα " mit dem Oikos " τὸν ἴδιον ἄρνα " enthält⁽¹⁵⁵⁾; es handelt sich dabei um einen Dialog zwischen Jesus und seiner unter dem Kreuze stehenden Mutter. Der Romanos-Hymnus geht inhaltlich auf den "Threnos" oder die "Lamentatio Mariae super Passione Domini" (inc. "Stans juxta crucem pura et immaculata Virgo") zurück, die Ephraem dem Syrer zugeschrieben wird⁽¹⁵⁶⁾, doch ist dessen Autorschaft fraglich⁽¹⁵⁷⁾. Die Quelle für die poetische Erfindung

152) Siehe oben S. 4 f.

153) Siehe oben S. 30 ff.

154) Siehe oben S. 2 und 38 ff.

155) Siehe oben 30 und 31.

156) I. Assemani, Ephraem Syri Opera omnia usw. III, Rom 1746, 574-575. Vgl. Libadaras, bei Tomadakes, Πρωτοῦ "Ἱμνοῦ, II, 152 f.

157) In Th. I. Lamy, Sancti Ephraem Syri hymni et sermones I-IV, Mecheln, 1882-1902, fehlt er; bei Edmond Beck

muß die durch die Acta Pilati (Evangelium Nicodemi) I/B überlieferte Passions-Legende sein, die spätestens um die Mitte des 5. Jahrh. zu datieren ist⁽¹⁵⁸⁾. Man führt alle diese Variationen des Klagemotivs auf Io. 19, 26 als literarische Keimzelle zurück, wo ein Dialog zwischen Jesus am Kreuz, seiner Mutter und dem Apostel Johannes angedeutet ist⁽¹⁵⁹⁾. Doch unsere Frage ist keine philologische. Bei den hymnischen Stücken von "Ephraem und Romanos handelt es sich um religiöse Gesänge", die selbstverständlich gesungen worden sein müssen. Natürlich schliesst das Thema der Klage der Gottesmutter eine poetische Idee ein; doch ist es mehr Nachklang eines volkstümlichen religiösen Gefühls als poetische Empfindung. Das gilt ebenfalls für die Legende, die durch Acta Pilati I/B überliefert wird. Weiterhin: Nach dem Prinzip "Myth and Rite" der sogenannten "Englischen Religionsgeschichtlichen Schule", nach der der Inhalt einer gegebenen religiösen Erzählung ("mythos") aus einer ihr entsprechenden kultischen Handlung ("ritus") hervorgeht, sollte man für die Legende der am Kreuz klagenden Gottesmutter eine kultische Praxis mit einem rituellen Threnos, der sich vor einer Kreuzesdarstellung entwickelt hätte, voraussetzen; es ist überliefert, daß der "Ephraems"-Threnos tatsächlich am Karfreitag verwendet wurde ("Lamentatio ... quae magna et sancta Parasceve dicitur")⁽¹⁶⁰⁾. Doch mit welchem Offizium stand er in Zusammenhang?

Für den frühesten Kult Jerusalems, und zwar für das Offizium zwischen den Horen Sext und None des Karfreitags, der zur Erinnerung an die Todesangst Christi am Kreuz vollzogen wurde, ist überliefert, daß das ganze Volk

und D. Hemmerdinger-Iliadou in Diction. de Spiritualité IV (1960), 788-800 und 800-819 (s.v. Saint Ephrem) wird er nicht erwähnt.

158) Acta Pilati (=Evangelium Nicodemi) I/B, 10, 4 (C. Tischendorf, Evangelia apocrypha,² Leipzig 1876, 285), Libadaras, a.a.O., 154 f.

159) W. Lipphardt, Marienklagen und Liturgie, Jahrb. f. Liturgiewiss. 12, 1932, 203.

160) Assemani, a.a.O., 574.

von großer Rührung ergriffen war und weinte und zwar deshalb, weil es die Erzählungen über die Passion, nach den sie betreffenden biblischen Lesungen und Gebeten, hörte⁽¹⁶¹⁾. Es handelte sich nicht um einen rituellen Threnos. Weiterhin führte uns die Prüfung der Typika zu dem Schluß, daß die Vorstellung von einer Klage der Gottesmutter bis zum 7. Jahrhundert (Georgisches Kanonar) nicht nachweisbar ist⁽¹⁶²⁾. Man könnte allenfalls indirekt einen Threnos der Gottesmutter im Passions-Offizium zu Jerusalem aus dem Vorhandensein einer an die Anastasis angebauten Gottesmutter-Kapelle erschliessen, nämlich jene Kapelle, die den Spudaioi Mönchen gehörte⁽¹⁶³⁾, falls diese nicht aus einer verhältnismässig späten Epoche stammt; ebenfalls später, erst im Cod. Jerus. St. Crucis Nr. XLIII, begegnet man Vorstellungen von einer Klage der Gottesmutter, und zwar in

161) Aetheriae, Peregr. 37, 7 "Ad singulas autem lectiones et orationes tantus affectus et gemitus totius populus est, ut mirum sit; nam nullus est ... qui non illa die illis tribus horis tantum ploret ... Dominum pro nobis et passum fuisse" (Geyer, Itiner. 89, 23-27. Vgl. oben S. 14f. Einen berechtigten Kommentar zur altpalästinensischen Praxis liefert die äthiopische Praxis: "Die Veneris ad meridiem ... ubi principalis janua est ... in ibi ergo sublimi in loco Christi ab cruce pendentis depicta ponitur effigies, holoserico nigri simul et coccinei coloris velo adoperta. Unus est qui passionis historiam semper decandat; quoties verò illam absolvit, detrahitur simulacro velum, omnesque ad genua provoluti vociferantur, plorant, ululant, palmis genas, pectora pugnis quatiunt, capita seriunt ad parietes, totaque atque integras duas horas lugubri cum fletu et tristi ejulatu dedunt se moerori. Hinc ad peristylia fores alii post alios conferunt sese" (N. Godigno, De abassinorum rebus, Lyon 1615 138-139).

162) Siehe oben S. 32 f.

163) Baumstark, Oriens Christ. V, 1905, 243 f.

den Theotokia (θεοτοκία)⁽¹⁶⁴⁾, die sicherlich erst nach dem 7. Jahrh. zu dem palästinensischen Passions-Offizium hinzugefügt wurden⁽¹⁶⁵⁾. Wenn es also, wie man nach "Ephraem" und den Acta Pilati als sehr wahrscheinlich ansehen darf⁽¹⁶⁶⁾, auf jerusalemitanischem Boden einen rituellen Threnos gab, so konnte er nicht anders als inoffiziell ausserhalb eines kirchlichen Offiziums gesungen werden, d.h. in Beziehung zu einem volkstümlichen δρώμε-
vov, gerade so wie es bis heute der Fall blieb bei den am Rande der kirchlich-offiziellen Passions-Zeremonien vollzogenen "Μοιρολόγι τῆς Παναγίας"⁽¹⁶⁷⁾. Das würde bedeuten, daß "Ephraem" und Romanos den Stoff eines solchen Dromenon in eine höhere, dichterische Kunstform übertragen haben.⁽¹⁶⁸⁾ Die Frage ist jedenfalls nicht, ob es einen Gottesmutter-Threnos seit der altchristlichen Epoche gab, sondern ob er damals in ein kirchliches Offizium eingegliedert war oder -falls nicht- wann er in dieses eingedrungen ist.

Bekanntlich wurde das ältere jerusalemitanische Passions-Offizium durch die Improperien geprägt⁽¹⁶⁹⁾; hingegen ist bei dem älteren konstantinopolitanischen Kult, bis ins 9.-10. Jahrh. (Typikon der Hagia Sophia), kein ritueller Threnos nachweisbar⁽¹⁷⁰⁾. Zwar steht fest, daß das

164) Vgl. die Theotokia Papadopulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 117 f. Den Theotokia fehlt das Charakteristikum eines rituellen Threnos an einem bestimmten liturgischen Punkt; sie gehören einem weiteren Zusammenhang an.

165) Siehe oben S. 32 f. für die Stellung der Ordnung Cod. St. Crucis Nr. XLIII in der palästinensischen Überlieferung.

166) Siehe oben S. 52 f.

167) Siehe oben S. 4.

168) Man müßte also anstatt einer syrischen Herkunft des Marienthrenos (Baumstark, Gottesminne 4, 1906, 210 f., Elis, Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung /= Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie II/, München 1939, 9-10), besser eine Herkunft aus dem Hellenismus des östlichen Mittelmeeres voraussetzen.

169) Siehe oben S. 32.

170) Siehe oben S. 23 ff.

schon in dem Typikon der Euergetidos enthaltene nächtliche Passions-Offizium aus Palästina übernommen wurde; aber die Teile des Romanos-Hymnos über die am Kreuz stehende Gottesmutter beweisen, daß der palästinensische Ritus in Konstantinopel eine formale Bearbeitung erfahren hat⁽¹⁷¹⁾, und zwar gerade durch Übernahme der genannten choralen Dichtung. Die Predigt des Georgius von Nikomedeia, deren Lesung nach dem Typikon der Euergetidos im Passions-Offizium eine rituelle Einheit mit dem Gesang der Romanos-Stücke darstellte⁽¹⁷²⁾, bildet einen terminus für das Vorhandensein von Vorstellungen von einem Gottesmutter-Threnos in Konstantinopel spätestens seit dem 9. Jahrhundert⁽¹⁷³⁾. Die Dichtung des Romanos kommt keinesfalls in dem Passions-Offizium aus einem hauptstädtischen Orthros -oder Vesperdienst, d.h. aus einem Offizium vom Asmatikos-Typus, denen ein Hymnengesang fehlte⁽¹⁷⁴⁾, sondern höchstwahrscheinlich aus einem Neben-Offizium wie die Presbeia, die nach dem Apodeipnon des Karfreitags vollzogen wurde⁽¹⁷⁵⁾. Man kann nicht ausschliessen, daß die Keimzelle der Presbeia in einer früheren Zeit liegt und daß der dem Symeon Metaphrastes zugeschriebene Threnodos Kanon⁽¹⁷⁶⁾ einen älteren Hymnen-Gesang aus ihr verdrängt haben könnte. Wir haben schon vermerkt, daß die nachmittäglichen Offizien des Karfreitags und selbstverständlich auch die Presbeia, im Euergetidos-Kloster in einer Kapelle, nämlich der Apostel-Kapelle, vollzogen wurden, da das Feiern innerhalb der Hauptkirchen nach ihrer Waschung untersagt war⁽¹⁷⁷⁾; dieselbe Praxis wird später auch aus

171) Siehe oben S. 32.

172) Siehe oben S. 30. Die Lesung der Predigt des Georgius v. Nikomedeia wird durch die gedruckten Typika bis Anfang des 18. Jahrhunderts überliefert (vgl. die Angaben Anm. 144).

173) Über Georgios v. Nikomedeia vgl. Angaben bei H.G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959, 542-543.

174) Siehe oben S. 26 f.

175) Siehe oben S. 30 und 33 f.

176) Siehe oben S. 33 f.

177) Siehe Anm. 54. Für die Apostel-Kapelle R. Janin,

Palästina berichtet⁽¹⁷⁸⁾. Das bedeutet, daß die Presbeia einen inoffiziellen bzw fakultativen Charakter hatte. Und da der Threnodes Kanon inhaltlich nicht nur die Kreuzigung, sondern auch die Bestattung Christi betrifft⁽¹⁷⁹⁾, wird man dabei sowohl an die Vigilien, die seit dem 4. Jahrhundert in der Anastasis gefeiert wurde, erinnert⁽¹⁸⁰⁾, wie auch an das angenommene inoffizielle Dromenon, das mit dem heutigen in dem volkstümlichen "Mirologi tes Panagias" vollzogenen Threnos zu identifizieren ist⁽¹⁸¹⁾. Anton Baumstark führte schon den letzteren

La géographie ecclésiastique de l' empire byzantin. I 3. Les églises et les monastères, Paris 1935, 186.

178) Cod. Jerusal. St. Sabbas Nr. 635 (16. Jahrh.):

"Τὰ ἀπόδεικνα φέλλομεν ἐν τοῖς κελλίοις· τινὲς δὲ φέλλουσιν ἐν τινι εὐκτηρίῳ ἀπόδειπνον, τὸ εἰς τὸν θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου ... Θέλων σου τὸ πλάσμα usw." (Dmitrievskij, Opisanie III (= Τυπικὰ 2), 369); ausdrücklich wird hier die palästinensische Praxis beschrieben. Nach dem archaisierenden Typikon Athos, Panteleemon-Kl., aus dem Jahre 1841, wurde in diesem Mönchsland der Threnos anstatt in einer Kapelle im Narthex ("τινὲς δ' ἐν ταῦθα φέλλουσιν ἐν τῷ νάρθηκι" *ibid.* 621) gesungen.

179) Siehe oben S. 33 f.

180) Aetheriae, Peregr. 37,9 (=Geyer, Itin. 90,9-17); vgl. oben S. 14. Sie bleibt lebendig während der Zeit des Typikon Cod. Jerusal. St. Cruc. XLIII (Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 161-162).

181) Siehe oben S. 4 und 55. Eine philologische Untersuchung über das "Μιρολόγι τῆς Παναγίας" wurde von B. Bouvier, Le Mirologe de la Vierge, Actes du X Congr. Intern. d'Études Byzantines 1955, Istanbul 1957, 261 f. antwortend. Ven. Cottas, Le théâtre 208 f. und 241 f., behauptete, daß die betreffenden Vulgar-Gesänge einem byzantinischen Kirchenraumspiel (mystère) aus der Zeit kurz vor der Eroberung Konstantinopels (1453) entstammen; doch ist dies einfach eine Hypothese. In unserer Analyse wird der terminus Dromenon (δρῶμενον) religionsgeschichtlich und nicht literaturgeschichtlich gesehen. Charakteristische Zitate: Ephraem, Lamentatio "Tu mihi, jam crux sanctissima, lignumque benedictum decumbe, ut dilectissimi filii

auf jene uralte Jerusalemitanische Vigilie zu-

mei ac Dei mei plagas exosculer ... ut filii mei corpus amplectar et os suavissimum, oculosque ac faciem ... deosculer. Decumbe, crux venerenda, decumbe" (Assemani, Ephraem op. omn., III, 575); Acta Pilati I/B 10,4 "κλίνον σταυρέ, ἵνα περιλαβοῦσα τὸν υἱόν μου καταφιλήσω τὸν ἐμὸν υἱόν ... κλίνον σταυρέ, βούλομαι τῷ υἱῷ μου περιπλακῆναι· κλίνον σταυρέ, ἵνα τῷ υἱῷ μου ὥς μήτηρ συνάξωμαι" (Tischendorf, Evang. apocr.², 285); Moirologi Panagias "Γιὰ σκύψε, σκύψε, γυιόνα μου, γλυκὴ νά σέ φιλήσω" (Stamule-Sarante, in Λαογραφία 11, 1934/37, 252 V. 112). Romanos, Deipar. ap. crucem, Strophe 5 "Ἀπόθου, ὦ μητερ, τὴν λύπην ἀπόθου" (Maas-Trypanis 143, Tomadakes 160); Moirologi Panagias "Πᾶνε, μητέρα μ' στὸ καλὸ καὶ στὴν καλὴ τὴν ὥρα" (Stamule-Sarante V. 122, Synkollites, in Λαογραφία 11, 1934/37, 256 V. 98). Romanos, ibid. Str. 6^{bis} "Τί μοι λέγεις, τέκνον, / μὴ ταῖς ἄλλαις γυναιξὶ συναποφέρῃ; / καὶ γὰρ ὥσπερ αὐταὶ ἐν κοιτίδι / υἱὸν σε ἔσχον ἐν μήτρᾳ" (Maas-Trypanis 144, Tomadakes 161-162); Moirologi Panagias "Ὅλες οἱ μάνες ἔκαμαν καὶ δεύτερα καὶ τρίτα / κ' ἐγὼ ἔκανα μονογενῇ καὶ κεῖνος ζουλεμένος" (Stamule-Sarante V. 114-115). Romanos, ib. Str. 12 "Θάρσει, μητερ, ὅτι πρώτη με ὄρᾳς / ἀπὸ τοῦ τάφου· ἔρχομαι σοὶ δεῖξαι" (Maas-Trypanis 146-147, Tomadakes 167); Moirologi Panagias "Σάββατο νά μέ καρτερῇς ἡ ὥρα ἔξ τῆς νύχτας, / ὅταν διαβάζουν οἱ ἐκκλησιᾶς καὶ φάλλουν οἱ παπᾶδες, / θ' ἀναστηθῶ, θά πεταχτῶ, θά 'λθῶ στὴν τράπεζά σου" (Stamule-Sarante V. 128-131). Wohl vom volksümlichen Threnos des aussenkirchendienstlichen Dromenons wurde das künstlerische Gedicht "Παρισταμένη τῷ σταυρῷ" angeregt, das in Handschriften seit dem 16. Jahrh. erhalten ist (M.I. Manusakas, 'Ελληνικὰ ποιήματα γιὰ τὴ Σταύρωση, Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier, Athen 1956, 61 ff., von Sonderdruck 13 ff.) und das von Marinos Phalieros Tübing. Univers.-Bibl. Cod. Mb 27 (ib., 51 f. = Sonderdr. 3 f.). Das Arrangement des ersteren, das von dem in Venedig wirkenden Akakios Diakruses (17. Jahrh.) stammt und während einer Station bei der Epitaphios-Prozession in Kreta deklamiert wurde (Maria Amariote, 'Η "Παρισταμένη", 'Επετ. 'Εταιρ. Κρητ. Σπ. 2, 1939, 313 ff., vgl. Manusakas, a.a.O. 61 f. = 13 f.), weist eine schwa-

rück⁽¹⁸²⁾; doch besteht zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied: die Vigilie war ein kirchliches Offizium, während der Vulgär-Threnos ein Laiendromenon ist. Hinzu kommt ferner die Schwierigkeit, daß uns im Typikon St. Cruc. Cod. XLIII, Jerusalem nichts darüber mitgeteilt wird, ob es bei dieser Vigilie einen Threnos gab⁽¹⁸³⁾; dennoch ist sicher, daß der nach Cod. Jerus. St. Sabbas

che abendländische Einwirkung - aus den Osterspielen - auf. Über die Prozession siehe oben S. 10 und 48.

182) Baumstark, Gottesminne 4, 1906, 224 f. Bei den westlichen Syrern tritt die Klage innerhalb der Horen-Offizien auf, ist also in den normalen kirchlichen Kult eingegliedert (siehe bei Baumstark, a.a.O. 210 und Rücker, Miscellanea Mohlberg, I, 401); die syrischen Riten bedürfen einer genaueren Datierung. Eine äthiopische Klage siehe bei E. Hammerschmidt, Aethiopische liturgische Texte der Bodleian Library in Oxford (=Deutsche Akad. d. Wissensch. zu Berlin. Inst. f. Orientforschung 38), Berlin 1960, 28-35 Nr. C. Im Westen erscheinen die Marienklagen seit dem 12 Jahrh. (Ed. Wechssler, Die romanischen Marienklagen, Halle 1893, 10 ff); man setzt für sie eine orientalische Herkunft voraus, und zwar entweder eine unmittelbar syrische (Baumstark, a.a.O., 227 f.) oder eine durch ein byzantinisches Vorbild vermittelte (Reiners-Ernst, Freudevolles Vesperbild 9 und 23). Im Westen ist die Marienklage mit der Kabfreitags-Vesper verbunden (Lipphardt, Jahrb. f. Liturgiewiss. 12, 1932, 198 ff.; er glaubt - S. 205 - daß sie aus "alten germanischen Brauch" stammt). Man beachte die Anwesenheit der Marienklage im Weststen nach der Berührung mit dem Orient während der Kreuzzüge.

183) Cod. Jerus. St. Cr. Nr. XLIII: " 'Εν ταύτῃ τῇ νυκτὶ εἰς τὴν 'Αγίαν 'Ανάστασιν δεῖ εἶναι. "Ερχονται οἱ μοναχοὶ Σπουδαῖοι καὶ ἄρξονται ὀπίσω τοῦ ζωοποιοῦ καὶ Παναγίου Τάφου ἄνευ φωνῆς, ἀλλ' ἐν πραότητι καὶ φόβῳ πολλῶ τό: Εὐλόγει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον καὶ στιχολογοῦσι τὸ Μακάριος ἄνθρωπος καὶ τὸ Κύριε ἐκέκραξα καὶ τὰ στιχηρὰ τὰ προγεγραμμένα εἰς τὸν ἑσπερινὸν ἕως τὸ Νῦν ἀπολύεις"; dann folgen eine Litanei (λιτὴ) und der Orthros des Kar-samastag (Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 161 f.).

Nr. 635 damals in der palästinensischen Praxis vollzogene Threnos mit dem "Θέλων σου τὸ πλάσμα" im Presbeia-Offizium aus Konstantinopel stammte⁽¹⁸⁴⁾. Dies ergibt sich auch indirekt daraus, daß den Syrern bei dem Offizium der Adoratio crucis, das nach der None des Karfreitags vollzogen wurde, eine Klage der Gottesmutter fehlte⁽¹⁸⁵⁾.

Wir müssen also folgern, daß der rituelle Threnos in der Presbeia des Karfreitags eine konstantinopolitanische Erscheinung ist und höchstwahrscheinlich durch Erhebung eines volkstümlichen Dromenon in den Rang eines kirchlichen Offiziums gebildet wurde.

184) Siehe oben S. 56 f.

185) Im syrischen Ordo bei Borgia, De cruce vaticana, Appendix S. II f., ibid. S. XX die Passions-Gesänge: "Atque incipiunt strôphas passionis: Vidit ecclesia supra verticem ligni Agnum vivum divinitatis" usw. Über den Ordo vgl. A. Baumstark, Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jakobiten. Eine Liturgiegeschichtliche Vorarbeit, Paderborn 1910, 240. Ein Einwand dagegen wäre die Angabe, daß die Lamentatio Maria des "Ephraem" am Karfreitag gesungen wurde ("dicitur"). (siehe oben S. 52 und 53). Doch bedeutet dies keineswegs, daß es offiziell in einer kirchlichen Zeremonie geschah; noch stellt sich die Frage über die Datierung, - und die Herkunft - der betreffenden Angabe.

2. Der Threnos zur Bestattung Christi

In der Presbeia sind keine Grenzen zwischen dem rituellen Threnos zur Passion und dem zur Bestattung Christi fühlbar, da mit dem Threnodes Kanon, wie wir gesehen haben, sowohl die Klage am Kreuz als auch die zum Begräbnis angedeutet wird⁽¹⁸⁶⁾. Dasselbe kann man auch für das volkstümliche Dromenon annehmen, da es sich über die ganze Zeitspanne zwischen Passions-Offizium und Karsamstags-Orthros erstreckt⁽¹⁸⁷⁾, obgleich es sich inhaltlich nur auf die Passion bezieht⁽¹⁸⁸⁾. Ausschliesslicher kommt eine Begräbnisklage in den Enkomia - die bekanntlich im Orthros des Karsamstag gesungen werden, zum Ausdruck⁽¹⁸⁹⁾. Mit den Enkomia betreten wir Neuland. Zwar wird das Motiv der am Kreuz stehenden Gottesmutter auch in den Enkomia verwendet, jedoch nur als ein historisches Element zur Schilderung des Golgatha-Dramas⁽¹⁹⁰⁾.

186) Siehe oben S. 33 f.

187) Siehe oben S. 4 f.

188) Moirologie Panagias "Σήμερα βάλαν τῇ βουλῇ οἱ ἄνομοι οἱ Ὀβραῖτοι / γὰρ νῦν σταυρώσουν τὸ Χριστὸ τῶν πάντων βασιλέα" (M. Lelekos, Δημοτικὴ ἀνθολογία, Athen 1852, 14 Nr. 6 V. 11-12, Ders., Ἐπιδόρυπιον, Athen, 1888, 15), "Χριστέ μου, σταυρωμένε μου, Χριστέ μ' ἀληθινέ μου" (Stamule-Sarante, Λαογραφία 11, 1934/37, 250 V. 10), "Βλέπεις αὐτόνε τὸν γυμνὸ, στὸ ξύλο σταυρωμένο" (ibid., V. 105, Lelekos, a. a. O., V. 42), "Γιὰ σκύφε, σκύφε, γυνίκα μου usw." (siehe Anm. 181), "Δές τον αὐτόνα τὸ γυμνὸ, τὸν παραπονεμένο / πῶχει τὰ χέρια τ' ἀνοιχτὰ καὶ τὰ καρφιὰ μπηγμένα" (Synkollites, Λαογραφία 11, 1934/37, 258 V. 86-87), "Ἀπηλογᾶται ὁ γυνίκας της ἀπ' τὸ σταυρὸν ὁποῦταν" (Legrand, Recueil Nr. 91 V. 46).

189) Siehe oben S. 2.

190) Enkomia Stasis II, 20-23 (Τριώδιον 403), II, 48-50 (ib. 404), II 53-54 (ib.), Stasis III 16-18 (ib. 406a) III 29-34 (ib. 406b).

und nicht als ein dramatisches Element an sich; das ist verständlich, weil es sich bei den Enkomia um einen Threnos der Gemeinde handelt, deren nunmehrige Teilnahme an der die Bestattung Christi betreffenden Zeremonie ausdrücklich mit der Rolle der Myrhophoren verglichen wird⁽¹⁹¹⁾. Dieser Sinn der Enkomia wird schon bei dem Patriarchen Athanasios I (1289-1293 und 1303-1310) angedeutet ("καὶ τῇ ἀειπαρθένῳ ... συνθρηνησχι") (192). Wie erwähnt, begegnen uns die Enkomia zum erstenmal in dem aus dem Jahre 1346 datierten Cod. Athos, Batop.-Kl. Nr. 954 (1199)⁽¹⁹³⁾.

Sophronios Eustratiades, der neues Material von Enkomia bekannt machte, wie auch Gabriele Millet, der dieses Material auswertete, machten keinen wesentlichen Unterschied zwischen ihnen und dem Threnodes Kanon " θέλων σου τό πλάσμα ". Sie wollten ihnen deshalb eine frühere Herkunft, und zwar aus dem 8. Jahrh., zuschreiben⁽¹⁹⁴⁾. Doch ausser dem inhaltlichen Unterschied gibt es noch den formal-rituellen, daß der Threnodes Kanon und die Enkomia zu zwei voneinander verschiedenen Offizien gehören: namentlich ist der Gesang der Enkomia in den Gesang des Amomos (Ps. 118) eingegliedert⁽¹⁹⁵⁾, der den Introitus des im Narthex gesungenen Orthros Asmatikos bildete⁽¹⁹⁶⁾. Primär ist also in diesem Zusammenhang

191) Enkomia, Stasis II 10 (Τριώδιον 402b), Stasis III 4-5 (ib. 405b).

192) Siehe oben S. 39.

193) Siehe oben S. 39.

194) Eustratiades, Κέα Σιῶν 32, 1937, 19 und 145, auch 33, 1938, 445 und 446; Millet, Compt. Rend. Ac. Inscr. et Bell. Lettr. 1942, 415.

195) Siehe oben S. 39 f.

196) Symeon v. Thessal., De s. prec. 349 und 350 (P.G. 155, 636 f. und 641 f.). Vgl. Euang. Antoniadis, Θεολογία 21, 1950, 199-200, Trempelas, ibid. 24, 1953, 529 f. Die älteste Angabe über die Beziehung des Amomos zum Einzug des Orthros kommt im Cod. Patm. 266 vor: "(an Ostern) εἰς τὸν ὄρθρον φάλλομεν ἀντίφωνα δ' καὶ εἰς τὸ τελευταῖον τοῦ Ἀμώμου λέγομεν καὶ τῷ / ἐκ ? / τοῦ νάρθηκος τροπάριον... καὶ εἰσερχόμεθα ἔσω"

der Amomos, in dem die Enkomia einen jüngeren formalen Bestandteil darstellen. Eine Übergangsform dafür wird vom Vat.Gr.771 vertreten, wo dem Amomos das inhaltlich den Improperien verwandte " "Αρχοντες 'Εβραίων" (197), d.h. ein die Kreuzigung betreffender Gesang, eingegliedert ist. Vielleicht gehörte das " "Αρχοντες 'Εβραίων" früher einer der Karfreitags-Zeremonien, wahrscheinlich der Presbeia, an. Nun scheint gerade im Vat.Gr.771 darin eine rituelle Neuerung in der Gliederung der Passions-Zeremonien zu bestehen: nämlich die der Übertragung eines formalen rituellen Elementes aus einer abendlichen Zeremonie der Passions-Feiern in die morgendlichen der Bestattungs-Feiern. Weil aber im Typikon der Euergetidos (aus dem Jahre 1048) ein abendliches Offizium und die Enkomia noch unbekannt sind⁽¹⁹⁸⁾, kann man kaum annehmen, daß im 11. Jahrh. genügend Zeit für die betreffende rituelle Neuerung blieb. Die Enkomia müssen also aus einer etwas fortgeschrittenen Epoche stammen.

Eine Prüfung der Homilien zum Karfreitag und Kar Samstag führt uns zu interessanten Folgerungen über den Zeitpunkt der Einführung der Enkomia. Es fehlt nämlich den älteren Homilien zum Karfreitag eine Hindeutung auf eine Klage der Gottesmutter, z.B. bei Leontios von Neapolis auf Zypern (+ Mitte des 7. Jahrh.), Anastasios Sinaites (+ ungefähr 700) und Ioannes von Damaskos (+ vor 753)⁽¹⁹⁹⁾. Erst im 9. zum 10. Jahrh., bei Georgios

(Dmitrievskij, Opisanie I /= Τυπικόν 1/, 135. Vgl. 116 u. 140).

Über den Orthros Asmatikos siehe oben S. 36 Anm. 100.

197) Siehe oben S. 34.

198) Siehe oben S. 30.

199) Leontios, Oratio in S. Parask., P.G. 86, II, 1993 ff., Anastasios v. Sinai, Homilie auf Arabisch erhalten (L. Scheikho, al Maschriq, Eine verlorene Homilie des Heiligen Anastasios von Sinai, Theolog.-Praktische Quartalschr. 65, 1912, 780-795), Io. Damask., Homil. in S. Parask. et in cruce, P.G. 96, 589-600 (auch unter dem Namen Ioannes Chrysostomos P.G. 50, 811-816 überliefert).

von Nikomedeia und dann bei Symeon Metaphrastes, taucht am Karfreitag eine dramatische Beschreibung der Klage der Gottesmutter am Kreuz und beim Begräbnis Christi auf⁽²⁰⁰⁾, die genau mit dem Threnodes Kanon inhaltlich übereinstimmt⁽²⁰¹⁾. Beide kennen keine Gottesmutter-Klage zu Karsamstag. Also gab es damals am Orthros des Karsamstags noch keinen rituellen Threnos. Zum erstenmal lässt sich eine Verlegung des Threnos vom Karfreitag zum Karsamstag aus den Predigten des Patriarchen Germanos II (1222-1240) und insbesondere des humanistischen Mönches Maximus Planudes (+ um 1310) erschließen⁽²⁰²⁾. Genau zwischen diesen beiden Homilien dürfte man die Bereicherung des Karsamstags-Orthros durch die Enkomia also ansetzen⁽²⁰³⁾.

Einen genaueren terminus ante quem für die Einführung der Enkomia, wenngleich nicht einen ad hoc, bildet die Zeit des Patriarchen Athanasios I. Es sind uns nämlich unter seinen Briefen⁽²⁰⁴⁾, vier an den Kaiser Andronikos II. Paläologos (1282-1328) überliefert und ein an das Volk von Konstantinopel gerichtetes Zirkular, die alle fünf der Zeremonie der Bestattung Christi gewidmet sind. Sie sind uns im Paris. Bibl. Nat. Suppl. Grec (Fonds) Cod. Nr. 516 (15. Jahrh.) erhalten⁽²⁰⁵⁾ und bis jetzt nur

200) Georg v. Nikom., Orat. VIII in SS. Mariam assist. Cruci (P.G. 100, 1457 ff.), Symeon Metaphr., S. Mariae planctus (P.G. 414, 209 ff.).

201) Siehe oben S. 33 f. Über diesen Synchronismus vgl. Anonymi, Roma e l'Oriente V, 1913, 305.

202) Germanos, In domin. corp. sepult. (P.G. 98, 248 ff.); Max. Planudes, In corp. Domini sepult. (P.G. 147, 985 ff.).

203) Eine Untersuchung über den Zeitpunkt der Einführung der Enkomia auf Grund ihrer handschriftlichen Überlieferung siehe bei Millet, Compt. Rend. Acad. Inscr. Bell. Lettres 1942, 410 ff. Unzulänglich.

204) Siehe oben S. 38 f.

205) Henri Omont, Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, III Paris 1888, 272.

in ihren Titeln durch Banduri, wiederholt bei Migne P.G. 142, 475-477, bekannt gemacht⁽²⁰⁶⁾. Es handelt sich um die Briefe Banduri (Migne): Nr.35 (=Anhang I Nr.1), 36(= I 2), 37(= I 3), 38 (= I 4) und 55 (=I 6). Die betr. Briefe sind schon von E. Golubinski und Vl. Troickij für unser Thema, allerdings ungenügend, benützt worden⁽²⁰⁷⁾. Die sich daraus ergebenden formalen Elemente haben wir bereits behandelt⁽²⁰⁸⁾. Die Enkomia sind, wie erwähnt, dem Patriarchen Athanasios I bekannt⁽²⁰⁹⁾ und zwar im Sinne eines Bestattungsgesanges⁽²¹⁰⁾. Weiterhin wird die Zeremonie von ihm als eine aussergewöhnliche propagiert⁽²¹¹⁾, um damit eine zahlreiche Teilnahme des Volkes zu erreichen; auch ermahnt er den Kaiser zu wiederholten Malen dazu, durch seine Anwesenheit bei der Zeremonie dem Volk ein Vorbild zu geben (Brief 55 = I 6). Die Einladung ergeht in die Hagia Sophia wo die Zeremonie stattfinden soll ("ἐν τῇ μητρὶ τῶν ἐκκλησιῶν" Brief 35 = I 1). Es scheint folglich eine neugestiftete Zeremonie zu sein, die zuerst in der Grossen Kirche angesetzt wurde. Der Patriarch beruft sich für die Zeremonie auf die Gefahren jener Zeit und erhofft sich von ihnen Errettung von den Drohungen (Brief 36 = Anhang I 2b, 37 = I 3 und 38 = I 4); gerade mit einer solchen Bitte schliessen auch die Enkomia selbst⁽²¹²⁾.

206) Anselmi Banduri, Imperium orientale. Antiquitates constantinopolitane, II, Paris 1711, 964-965.

207) Golubinskij, Istor. russk. cerkvi I 2, 918, Troickij, Bogosl. Věstnik 1912, 508. Vgl. auch R. Guillard, La correspondance inédite d'Athanase, Patriarche de Constantinople (1289-1293; 1304-1310), Mélanges Charles Diehl, I, Paris 1930, 136-137.

208) Siehe oben S. 38 f., 42 f. und 47 f.

209) Siehe oben S. 38 f. Vgl. insbesondere die Kolationen unter den Briefen Anhang I.

210) "Ἀσαι ἐξόδια" (Brief 36 = Anhang I 2b).

211) "Ἐκπλαγῆναι" (Brief 36 = Anhang I 2), "τὴν τῶν φρίκτων μυστηρίων ἐκπλαγῆσόμενον δύναμιν" (Brief 38 = Anhang I 4).

Der Eindruck, den man von den betreffenden Briefen des Athanasios bekommt, stimmt mit dem Zustand des Staates während seines zweiten Patriarchats (1303-1310) überein: Um die Wende zum 14. Jahrhundert drohte ein vieljähriger Krieg mit den Venezianern und zwar vor der Hauptstadt selbst und schliesslich die Türken, die die kleinasiatischen Städte eroberten; in den Jahren 1304 - 1305 drohten die Katalanen, die bis 1308 zu einer äussersten Gefahr wurden, bis 1307 drohten die Bulgaren und ausserdem bestand die brennende Frage der Unionspolitik mit Rom²¹³). Es ist also kein Zufall, daß auf die Enkomia zuerst bei Athanasios I. hingewiesen wird. Man kann annehmen, daß sie während seines zweiten Patriarchates in der Hagia Sophia zum erstenmal gesungen und in den Ritus der Vigilie zum Karsamstag eingesetzt wurden⁽²¹⁴⁾.

212) Enkomia, Stasis III. 46, " Εἰρήνην Ἐκκλησίᾳ, λαῶ σου σωτηρίαν δώρησαι σὴ ἐγέρσει" (Τριῶδιον 407a).

213) Siehe N. Bănescu, Le Patriarche Athanase I^{er} et Andronic II Paléologue. état religieux, politique et social de l'empire, Academie Roumaine. Bull. Sect. Histor. XXIII 1, 1942, 9 ff., G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates, ³München 1963, 404 ff.

214) Über die Tätigkeit des Athanasios I., der ein Reformator der Kirche sein wollte, Beck, Kirche und Liter. 692.

Zweiter Teil

DAS KREUZ

Fragestellung

Bei der Prüfung der Typika begegnet uns bei den Griechen Süditaliens die Verehrung eines großformatigen Kreuzes, das in Beziehung zum Gesang des " "Αρχοντες 'Εβραίων " stand und sich im Narthex befand (Cod. Vat. Gr. 771)⁽²¹⁵⁾; wir nahmen an, daß es sich dabei -was das Kreuz betrifft- um eine allgemein byzantinische bzw. konstantinopolitanische rituelle Form handelte⁽²¹⁶⁾. Millet hat schon für den konstantinopolitanischen Ritus beim Gesang des Threnodes Kanon eine Beziehung zum Kreuz erschlossen⁽²¹⁷⁾. Der letztere wurde höchstwahrscheinlich vor einer Ikone gesungen^(217a), aber die Vorstellung von dem Kreuz als einem quasi scenischen Element der Passions-Zeremonien bildet im Falle der Kreuzigungs-Ikone ein starkes Substrat. Die Miniatur des Psalters London, Brit. Museum Add. Ms. 1935 2 f° 3, mit David in Anbetungshaltung vor einem Kreuz mit Christus in Medaillon (Abb. 1) bietet einen deutlichen Hinweis^(217b).

Diese Beziehung zum Kreuz unterscheidet sich, formal gesehen, von der abendländischen, in der None des Karfreitags vollzogenen Adoratio crucis, bei der -dem Sacramentarium Gelasianum zufolge- ein kleinformatiges Kreuz verwendet wird. Dieses wird auf dem Altar aufgestellt, nach dem Offizium von dem Zelebranten verehrt und geküsst und

215) Siehe oben S. 34.

216) Siehe oben S. 36 f.

217) Millet, Compt. Rend. Ac. Inscr. et Bell. Lettr. 1942, 418-419. Über den Kanon siehe oben S. 31 ff.

217a) Siehe unter S. 94 f.

217b) Otto Pächt, The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry, De Artibus Opuscula LX (= Essays in Honor of Erwin Panofsky), New York 1961, I, 420 Abb. 20. Dort mehrere Beispiele. Über die Beziehung der Psalter-Ikonographie zu den Passions-Zeremonien siehe unten S.

anschliessend ebenfalls von den Laien⁽²¹⁸⁾. Es ist klar, daß diese Form der Kreuzesverehrung aus der jerusalemitanischen Verehrung der Kreuzes-Reliquie stammt⁽²¹⁹⁾; dasselbe lässt sich auch für den um das 7./8. Jahrh. von Rom übernommenen Ritus der Prozession mit der Kreuzes-Reliquie aus dem Lateran nach S. Croce in Jerusalem erschließen⁽²²⁰⁾. Demselben jerusalemitanischen rituellen Kontext ist der alte syrische Ritus der Kreuzesverehrung zuzuschreiben⁽²²¹⁾, ebenso die Kreuzes-Reliquien-Verehrung in Konstantinopel, obwohl sie kontemplativ-sakramentaler geprägt war⁽²²²⁾. Unter den erhaltenen Kreuzen in dieser Kategorie ist das bekannteste das mit einer Kreuzesreliquie versehene vatikanische in der Schatzkammer von St. Peter, das früher am Karfreitag zur Verehrung aufgestellt war⁽²²³⁾. Im Osten hat die beschriebene Form der Kreuzes-

218) Leo Eizenhöfer - Petrus Siffrin, Liber Sacramentorum, Romanae ecclesiae ordinis anni circuli (Sacramentarium Gelasianum) [=Rerum Ecclesiasticorum Documenta. Series Maior. Fontes IV/, Rom 1960, 64-67.

219) Borgia, De Cruce vaticana 102. Vgl. W. Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik. Zweite umgearbeitete Auflage von L. Eisenhofer, Freiburg i. B. 1912, I, 633 ff. Über die jerusalemitanische Praxis siehe oben S. 13 f.

220) Siehe oben S. 18. Vgl. Young, Dramatic Associations 18. J. Quasten, Oriental influence in the Gallican Liturgy, Traditio 1, 1943, 60 weist orientalische Einwirkungen auf die Passions-Zeremonie in Gallien vor denen in Rom nach.

221) "Sacerdos post orationem Nonae ponit sedem coram altari coperto supellectili rubra, et supra ipsum sit crux et duae candelabrae" (und nach einer Prozession) accedunt et adorant, ac osculantur crucem; atque incipiunt strophas Passionis (Borgia, De cruce vatic., Appendix S. XLIII. Vgl. Baumstark, Festbrevier 240).

222) Siehe oben S. 28.

223) Borgia, a. a. O., 122. Vgl. Baumstark, Jahrb. f. Liturgiewiss. 2, 1922, 3, Frolow, La relique 180-181 Nr. 34. Abbildungen: D. Talbot-Rice, The Art of Byzantium, London (1959), Nr. 71. Vgl. A. A. Vasiliev, Justin the First (=Dumb. Oaks Studies 1), Cambridge Mass. 1950, 85 f., Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, ²Paris 1925, 310 Abb. 155.

Verehrung, d.h. die mit einem in mehr oder weniger kleinem Format auf einer Schale aufgestellten Kreuz, nur in dem Ritus der Kreuzesverehrung am III. Fasten-Sonntag (Κυριακή τῆς Σταυροπροσκυνήσεως) und nicht in den Passions-Riten, bei denen es ein großformatiges Kreuz gab, fortgelebt⁽²²⁴⁾. Wir haben uns im folgenden mit der Frage zu beschäftigen, welchen Platz im Kirchenraum das betr. große Kreuz innerhalb des byzantinischen Kultbereiches einnahm.

I. Das Kreuz im Altarraum

In der Hagia-Sophia, die ein massgebliches Vorbild für die anderen Kirchen abgab und die uns einen positiven Ausgangspunkt liefert, werden zwei großformatige Kreuze erwähnt: ein prunkvolles und doppeltmannshohes, hinter dem Altar aufgerichtetes Kreuz⁽²²⁵⁾ und ein zweites, das mit

224) Τριώδιον 200, Biolakes, Τυπικόν 341-342

225) Konstant. Porphyrog., De cerimon. I 1,1 " Εἰθ' οὕτως ... εἰσέρχονται οἱ δεσπόται μετὰ τοῦ πατριάρχου εἰς τὸ κυκλιν (sc. die Rundapsis), ἐν ᾧ ἴδρυται ἡ διαχρυσος ἀγία σταύρωσις ... καὶ θυμιᾷ τὴν αὐτὴν ἀγίαν σταύρωσιν " (Bonn 15-16), Anton von Nowgorod - Im Jahre 1200- bei B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient, I 1, Genf 1889, 94 ("A Sainte-Sophie, dans le grand autel, derrière la sainte table, se trouve une croix en or de la hauteur de deux hommes, ornée de pierres précieuses et de perles"). Vgl. I. Reiske, (Scholien zu Porphyrogennetos) II, 109., Eugen. Antoniadès, "Εκφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας, II, Athen 1908, 126, Janin, Les églises et les monast. 480.

den übrigen Passionsinstrumenten komponiert, im Bereich des Skeuophylakions oder Diakonikons aufgestellt war²²⁶⁾. Der Fall der Hagia Sophia, mit zwei freistehenden Kreuzen, ist aussergewöhnlich. Normalerweise sind bis heutzutage die Kirchen des byzantinischen Ritus mit einem repräsentativen, hinter dem Altar befestigten Kreuz versehen, ungefähr wie das erste unter den erwähnten Kreuzen der Hagia Sophia. Eine Angabe darüber findet sich bei Symeon von Thessalonike⁽²²⁷⁾; einen weiteren Hinweis dafür kann man unter den älteren Beispielen - aus der Ikonographie der Miniatur Gregorios Nazianzenos Par. Gr. 510 f^o 452 (Ordination des Hl. Gregorios) erschliessen⁽²²⁸⁾.

226) Konstant. Porphyrog., a.a.O. " Καὶ εἰσέρχονται ἐν τῷ πρὸ τοῦ μιτατορίου ὄντι εὐκτηρίῳ ... καὶ ἀσπαζόμενοι τὸν τίμιον σταυρὸν, ἐν ᾧ πάντα τὰ σύμβολα τοῦ πάθους τοῦ Κυρίου ... ἐμφέρονται" (Bonn 16). Nach Anton v. Nowgorod stand es vor der Tür zum Diakonikon ("Et hors des portes du diakonikon se trouve une croix de la taille, qu'avait le Christ sur la terre" de Khitrów 88); in der Zeit der Redaktion der Diegesis (Anonymi, Διήγησις 22: "ὁ δὲ τίμιος σταυρὸς ὁ ἱστάμενος σήμερον ἐν τῷ σκευοφυλακείῳ" bei Th. Preger, Scriptores originum constantinopolitanarum, Leipzig 1901 /Teubner/, 98-99) und Kodinos (siehe Anm. 236) war das betr. Kreuz innerhalb des Skeuophylakion. Vgl. Eugen. Antoniadēs, a.a.O., 151 f.

227) Symeon v. Thessalon., De sacro templo 133: "Διὸ καὶ ὀπισθεν τοῦ θυσιαστηρίου αὐτοῦ ἐξ ἀνατολῶν τὸ εὐλογημένον ὄργανον τῆς θυσίας, ὁ θεῖος ἵσταται σταυρὸς" (P.G. 155, 341). Ebenfalls im Abendland.

228) Henri Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI ou XIV^e siècle, Paris 1929, 12 Taff. IX, Sirarpie der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus; Par. Gr. 510. A Study of the Connection between Text and Images, Dumb. Oaks Papers 16, 1962, 210 abb. 10, H. Leclercq, in Dict. Arch. Chr. Lit. VI 2, 1710 Abb. 5451 (s. v. Grégoire de Nazianze) - es handelt sich nur um eine

Das betr. Kreuz ist entweder ein Prozessions-Kreuz oder ein von den Figuren der Gottesmutter und des Apostels Johannes flankiertes⁽²²⁹⁾. Der letztere Typus ist derjenige, der auch in der späteren Anastasis-Kirche in Jerusalem nach dem Brand von 1808- vertreten ist⁽²³⁰⁾. Selbstverständlich ist der einfachere Typus älter. Ob nun eine alte jerusalemitanische Überlieferung mitspielt, ist nicht nachweisbar. Doch könnte man eine altchristliche Herkunft der Anbringung des Kreuzes hinter dem Altar daraus schliessen, daß diese Anbringung demselben Kontext angehört wie die der Altarbilder, für die die Wurzeln bis auf den spätrömischen Kaiserkult zurückgehen, wie z.B. bei der Aufstellung der Acheiropoietos hinter dem Altar in Edessa am ersten Fasten-Sonntag⁽²³¹⁾. Eine inhaltlich-

ideelle Wiedergabe, da das Kreuz dekorativ auf einer Säule und -wie auch eine Gruppe von im Chorraum mitzelebrierenden Personen- ausserhalb des Altarraumes stehend dargestellt ist. Andere Beispiele bei A. Xyngopoulos, Sur l'icone bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéol. XII, 1962 343 f. und unten (S. 102ff. im Abschnitt "Die Hetoimasia") zitiert.

229) Bernardakis, Echos d'Orient V, 1901-1902, 258, Cottas, Le théâtre 137 f.

230) Beniamin Ioannides, 'Η Ἁγία Πόλις Ἱερουσαλήμ καὶ τὰ περίχωρα αὐτῆς, Jerusalem 1877, 194. Vgl. Xyngopoulos, a.a.O., 346. Eine unveröffentlichte Nachricht über das jerusalemitanische Kreuz, Ephraem dem Syrer zugeschrieben, steht im Konstant. Heilig.-Grabes Metochion Cod. 244 f^o 63^r, aus dem 14. Jahrh. (A. Papadopoulos-Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, IV, Petersburg 1899, 209, 11 Vgl. Halkin, Bibl. Hag-Gr. III³ Nr. 417d).

231) Text bei Ernst v. Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (= Texte und Untersuchungen zur Gesch. d. Altchr. Lit., N.F. III), Leipzig 1899, 111. Vgl. A. Grabar, L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957, 33, Helmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München (1962), 34. Die Zurückführung auf die spätrömische Kulturüberlieferung bei Hager,

räumliche Beziehung des hinter dem Altar befestigten Kreuzes besteht auch zu einem Kreuz als Thema der Apsis-ikonographie⁽²³²⁾.

Für die Erforschung des Vorbildes des an der Prothesis der Hagia Sophia befindlichen Kreuzes bietet sich vielleicht ein sicherer Boden. Theodoros von Petra (um 530) weist in seinem Enkomion auf den Hl. Theodosios auf ein Kreuz hin, das einmal jährlich im Altarraum der Gathatha-Basilika in Jerusalem, aufgestellt wurde⁽²³³⁾. K. Schmalz scheint darunter die Kreuzreliquie zu verstehen⁽²³⁴⁾; doch sollte man aus dem Begriff der "Erhöhung" ("εἰς ὕψος αἵρεσθαι"), mit dem Theodoros seine Vorstellung ausdrücklich formuliert, eher entnehmen, daß es sich um ein großes Kreuz zur zeitweisen Aufstellung an einem bestimmten Platz des Chorraums handelte. Höchstwahrscheinlich war es das in einem Seitenschiff aufgerichtete Kreuz, an dem die Lanze eingefügt war⁽²³⁵⁾ und dessen

33f. Dobschütz, a.a.O., 107^{**} f., nimmt an, daß der Platz der Acheiropoietos hinter dem Altar dem konstantinopolitanischen Zustand entspricht. Es ist tatsächlich im Cod. Ottob. Lat. 169 für die Chalkoprateia-Kirche angewiesen: "In ecclesia antem Salvatoris est imago eius supra in Altare commissa et in ipsa imagine Christi factum est magnum miraculum in tempore Heraclii imperatoris" (S. G. Mercati, Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il Codice Ottoboniano Latino 169, prima della conquista latina (1204), Atti della Pontif. Accad. di Archeol., S. III., Rendiconti XII, 1936, 145 § 10). Eine hinter dem Altar aufgestellte Ikone war in der Zeit des Patriarchen Nikhephoros I. (806-815) schon regelmässig üblich (p. G. 100, 465) (Siehe den Text unten S. 332 Anm. 37).

232) Für die Apsis-Ikonographie Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrh. bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, 76ff.

233) Theodoros von Petra, Enkom. auf den Hl. Theodosios: "ἐν τῇ ἱερατείᾳ τῇ ὑπὸ Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου κατασκευασθέντι βασιλεύῳ, ἐν ᾧ εἰς ὕψος αἵρεσθαι κατ' ἔτος ὁ τίμιος εἰώθει σταυρός" (H. Usener, Der Heilige Theodosios. Schriften des Theodoros u. Kyrillos, Leipzig 1890, 70-71 und 170).

234) Schmalz, Mater Ecclesiarum 63. Über die Kreuzreliquie siehe oben S. 13 f.

jährliche Aufstellung in dem Chorraum sich auf die Passions-Zeremonien bezog. Gewiss ist letzteres eine Hypothese, aber doch keine willkürliche^(235a). Zwar wird für das im Gebiet des Skeuophylakion der Hagia Sophia befindliche Kreuz, das mit den übrigen Passions-Werkzeugen komponiert war, überliefert, daß man es nach einem in Jerusalem genommenen Maß angefertigt hatte⁽²³⁶⁾; aber es ist nicht sicher, was darunter zu verstehen ist^(236a). Die Analogie

235) Breviarius: "Et est in medio civitatis basilica illa, ubi est lancia, unde percussus est Dominus et de ipsa facta est crux" (Geyer, *Itinera* 153,10-12); Adamnan. VIII "Haec eadem lancea in porticu illius Constantini basilicae inserta habetur in cruce lignea, cuius hastile in duas intercisum est partes" (ib., 235,12-15); Baeda II "Lancea militis inserta habetur in porticu Martyrii, cuius hastile in duas intercisum partes usw." (ib., 305,16-17). Vgl. Heisenberg, *Grabeskirche* 194.

235a) Vgl. die koptische Praxis mit einem vor dem Chorraum auf hohem Untersatz aufgestelltes Kreuz (*Brit. Mus. Ms. Nr. 774, Or. 5286* bei Emmanuel Lanne, *Textes et rites de la liturgie pascale dans l'ancienne église copte, L'Orient Syrien VI*, 1961,295; vgl. L. Villecourt, *Les observations liturgiques et la discipline du jeûne dans l'église copte (d'après la Lampe des ténèbres, Chap. XVI-XIX)*, *Le Muséon*, 38, 1925,287). Es handelt sich bei der letzteren um das Offizium der Sext des Karfreitags; vor dem Kreuz setzt man das Evangelienbuch, noch ein Kreuz, Rhipidia und Blumen auf.

236) Georg. Codinus, *De S. Sophia* "ὁ δὲ τίμιος σταυρός, ὁ ἱσταμένος εἰς τὸ σκευοφυλακεῖον, ἀπὸ Ἱερουσαλὴμ τὸ μέτρον ἔλαβεν τῆς ἡλικίας Χριστοῦ" (*Bonn* 142). Auch in der *Diegesis* (siehe Anm. 226). Vgl. Dobschütz, *Christusbilder* 299^{ff.}. Dazu *Cod. Ottob. Lat. 169*: "Mensura longitudinis corporis Christi, que fuit mensurata a fidelibus viris in Jerusalem, et fecit de longitudine Christi Justinianus imperator crucem et ornavit eam argento et auro et lapidibus pretiosis et deauravit eam. Et statuit eam juxta ostium gazofilatii ubi sunt omnia vasa sacra et thesaurus magnae ecclesiae" (Mercati, in *Rendiconti XII*, 1936, 141 § 3).

236a) Ausführlicher im Vierten Teil Kap. 1.

mit der Jerusalemitanischen Praxis wird nur durch die kultische Überlieferung in Ägypten ermittelt^(236b), die gewiß von palästinensischer Abstammung ist. Eine schwache Widerspiegelung der zu vermutenden Verwendung des betreffenden Kreuzes in der Hagia Sophia bei den Passions-Zeremonien bildet vielleicht die gewiesene ähnliche Verwendung des auf der Ikonostasis stehenden Kreuzes^(236c), - selbstverständlich zum Unterschied^{von} der liturgischen Funktion des hinter dem Altar stehenden Prozessions-Kreuzes. Es liesse sich daraus für das konstantinopolitanische Kreuz folgern, daß es sich um ein Gerät handelte, daß während der Passionszeremonien in der Hagia Sophia verwendet und ansonsten an einem passenden Platz der Kirche aufgestellt wurde. Man hätte also - nach dieser Hypothese -

236b) Vgl. die Quelle Anm. 235a in Bezug auf die in Anm. 653.

236c) Siehe oben S. 7. Zum erstenmal tritt das Kreuz auf dem Gesims des Chorschrankes der Hagia Sophia auf (Paulos Silentiar., "Εκφρασις V. 881-883, Bonn 42, Paul Friedländer, Ioannes von Gaza und Paulus Silentarius, Leipzig - Berlin 1912, 252; vgl. Eugen. Antoniades, "Εκφρασις 'Αγ. Σοφίας, II, 87 f. Abb. 256 Wiederherstellung); zum zweitenmal begegnet es uns auf dem der St. Michael-Kirche, der "Nea" (876/77) (von Anton v. Nowgorod /1200/ wird diesem Kreuze eine konstantinische Herkunft zugeschrieben: de Khitrowo, Itinéraires russes 98; vgl. Janin, Eglises et monast. 375). Beispiele aus der Spätzeit vgl. bei G. Millet, Monuments de l' Athos. I. Les peintures, Paris 1927, Taf. 5,2 (Protaton) Konstant. K. Kalokyres, "Αθως. Εξέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης. Ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι (1963-1963), Athen 1963, 181 ff., G.A. Soteriu, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, I, Athen 1942, 204 Abb. 115, J.B. Konstantinowicz, Ikonostasis, Lemberg 1939, I, 151. Beispiele auf abendländischen Ikonostasis bei Hager, Die Anfänge 69 f.

bei den Passions-Zeremonien in der Hagia Sophia zwei Kreuze verwendet: die Kreuzreliquie, die wir schon behandelt haben⁽²³⁷⁾ und das betr. Repräsentations-Kreuz, letzteres wie eine Ikone an ihrem Feiertag⁽²³⁸⁾. Die Analogie der in der Hagia Sophia geübten Praxis mit der in der Golgatha-Basilika besteht im übrigen darin, daß beide Kathedralkirchen waren.

Für die Datierung des letztgenannten Kreuzes der Hagia Sophia gibt es nur einen terminus ante quem, und zwar die Zeit des Konstantinos Porphyrogennetos⁽²³⁹⁾. Wahrscheinlich fällt die Übernahme dieses Kreuzes zusammen mit der des palästinensischen Typikon in Konstantinopel⁽²⁴⁰⁾. Im Gegensatz zu diesem Kreuz kommt mit dem hinter dem Altar aufgerichteten eine grundlegende Idee zum Ausdruck. Es ist gerade dieses hinter dem Altar befindliche Kreuz, das nach einer ungeschriebenen rituellen Überlieferung bei den Passions-Zeremonien verwendet und am Gründonnerstag in der Mitte des Kirchen-Schiffs aufgestellt wurde⁽²⁴¹⁾. Es kommt darin gewiß eine byzantinische rituelle Praxis zum Ausdruck. Unter den westlichen Syrern ist eine Praxis überliefert, die bezeichnenderweise an die palästinensische, namentlich an die mit der Kreuzes-Reliquie und dem Golgatha-Kreuz, erinnert⁽²⁴²⁾.

237) Siehe oben S. 28.

238) Für das Kreuz-Ikone vgl. oben S. 20 f.

239) Siehe Anm. 226

240) Siehe oben S. 30.

241) Für Kleinasien siehe Cottas, *Le théâtre* 137 f., Bernadakis, *Echos d'Orient* V, 1901-1902, 258. Vgl. oben S. 6 ff. In diesem Zeitpunkt hatte sich die Neuerung eines aufgehefteten Umrisses des Gekreuzigten anstelle eines aufgemalten, im Bereich des östlichen Kults natürlich noch nicht gefunden.

242) Beschreibung bei Rücker, *Miscellanea Mohlberg*, I, 399 f. Für die palästinensischen Riten siehe oben S. 13 ff. Zwei Kreuze auch unter den Kopten (siehe Anm. 235a)

Nun ist die Art der Beziehung der im Gebiet des Chorraumes befindlichen Kreuze zu den Passions-Zeremonien für die ältere Zeit nicht zu belegen. Jedenfalls fand vor dem in der Golgatha-Basilika aufgestellten Kreuz kein ritueller Threnos statt, da der letztere in den jerusalemitanischen Offizien unbekannt war⁽²⁴³⁾; das gleiche gilt ebenfalls für das entsprechende Kreuz in der Hagia Sophia, nämlich das mit den Passions-Geräten, wie auch in der frühen Epoche für das hinter dem Altar aufgerichtete Kreuz. Also sollte man sich die Verwendung der betreffenden Kreuze in den Passions-Zeremonien nur als eine einfache adoratio vorstellen.

II. D a s K r e u z i m N a r t h e x

Direkt werden die Passionszeremonien zuerst mit einem im Narthex befindlichen Kreuz in rituellen Zusammenhang gebracht⁽²⁴⁴⁾. Die Beziehung der Passions-Zeremonien zum Narthex wird immer wieder durch die Texte bestätigt⁽²⁴⁶⁾, namentlich was den rituellen Einzug am Orthros des Karsamstags betrifft⁽²⁴⁷⁾. Nun mußte sich auch diese Zeremonie auf ein Kreuz beziehen, weil sie dem Asmatikos Typus angehörte⁽²⁴⁸⁾ und das Kreuz in diesem Typus - wie man durch Symeon von Thessalonike erfährt - ein wesentliches Formal-Element bildete⁽²⁴⁹⁾. So wurden

243) Siehe oben S. 54 ff.

244) Siehe oben S. 35.

246) Siehe oben S. 35 f., 41 f., 46. Ebenso bei den Armeniern am Portal der Kirche (Rücker, Miscellan. Mohlberg, I, 395 f.) und bei den Abessiniern ausserhalb der Kirche (siehe Anm. 161).

247) Siehe oben S. 25, 31, 36 und 38.

248) Siehe oben S. 26 und 62

249) Symeon v. Thessalon., De s. Prec. 350 " Καὶ ὁ ἱερεὺς ... εἰσελθὼν ἐκ τῆς πλαγίας εἰς τὸν ναόν, κεκλεισμένον ὄντα ... καὶ <εἰς> τὸ θυσιαστήριον εἰσελθὼν ... λαμβάνει τὸν τίμιον σταυρόν, ὁπισθεν ἱστᾶμενον τοῦ ἱεροῦ θυσιαστηρίου, μὴ προηγουμένων τινῶν, μὴ φώτων ὄντων, ἀλλὰ μόνον αὐτοῦ ἢ διακόνου. Καὶ ἐξερχόμενος ἐκ τῆς ἐτέρας πλαγίας ... φέρων ἵστησι τὸν σταυρόν ἐκ δεξιῶν, πλησίον τῶν μεγάλων πυλῶν τοῦ θείου ναοῦ. Ἐνθα δὲ καὶ ἵσταται

selbstverständlich mit dem Amomos⁽²⁵⁰⁾ auch die Orthros-Gesänge vor einem Kreuz gesungen; das bedeutet, daß die Enkomia in Bezug zu einem Kreuz gesungen werden konnten. In den normalen Offizien wurde das Kreuz nach dem Gesang des Amomos in Prozession zum Ambo in der Mitte des Kirchen-Schiffes getragen und dort aufgestellt⁽²⁵¹⁾. Man versteht nun, daß die in der Mitte des Kirchenschiffes aufgestellte Ikone, vor der -wie es überliefert ist- früher die Enkomia gesungen wurden⁽²⁵²⁾, an die Stelle des betr. Kreuzes getreten ist. Einen Kontext dafür bildet der volkstümliche Threnos, der bis heute vor einem Kreuz vollzogen wird^(252a). Eine solche Vorstellung wird gerade durch das Typikon Athos, Philoth.-Kl. Cod. 153 vertreten, mit einer gewissen räumlichen Beziehung der Ikone zum Narthex⁽²⁵³⁾, d.h. in ideellem Zusammenhang mit einem Kreuz im Narthex. Uns interessiert das Kreuz.

Zur Zeit des Symeon von Thessalonike (Wende zum 15. Jahrh.) wurde für die Prozession des Orthros Asmatikos das Prozessionskreuz d.h. das hinter dem Altar befestigte Kreuz⁽²⁵⁴⁾, verwendet. Es wurde am Anfang des Offiziums ohne Gesang oder irgendeine andere Zeremonie aus dem Altarraum in den Narthex gebracht⁽²⁵⁵⁾. Dieser rituellen

ἄχρι καὶ συμπληρώσεως τῶν φαλμῶν. Τότε δὲ τῶν τριῶν κηρῶν ἐν τούτῳ ἀναπτομένων, καὶ ἀνοιγομένων τῶν πυλῶν, μετὰ λαμπρότητος ἤδη ἡ εἴσοδος γίνεται" (P.G. 155, 641).

250) Siehe oben S. 62 .

251) Symeon v. Thessalon., a.a.O. 349 "καὶ γεγονώτερον φάλλεται τὸ εἰσοδικόν ... πάντων εἰσερχομένων ἐντός, ... τοῦ ἱερέως προπορευομένου καὶ κατέχοντος τὸν σταυρόν ... ὁ σταυρὸς δὲ πηγνύται ἐν τῷ ἄμβωνι ἀντικρὺ τοῦ θυσιαστηρίου" "(P.G. 155, 640). Vgl. unten S. 80 und 83.

252) Siehe oben S. 46 und 50.

252a) Siehe oben S. 4 .

253) Siehe oben S. 46.

254) Siehe oben S. 89 f.

255) Siehe Anm. 249.

Praxis liegt als primäre kultische Form gewiß die Vorstellung des Gesanges vor einem Kreuz im Narthex oder die Vorstellung einer Prozession mit einem Kreuz aus dem Narthex bis zum Altarraum zugrunde. Daß dieses Kreuz aus dem Altarraum genommen wurde -eben deshalb, weil das Prozessions-Kreuz hinter dem Altar aufbewahrt wurde- ist sekundär. Wir stehen also formal gesehen, vor zwei Ritual-Elementen, die noch einer Analyse bedürfen: einmal der Narthex als Zeremonien-Platz und zum anderen das Kreuz als ein Objekt im Narthex.

Es hat sich andernorts herausgestellt, daß der Narthex wie auch für die ältere Periode das Atrium -vorbehaltlich des Gesetzes der Vielfältigkeit der Formen des altchristlichen Kultes-, Räume waren, die dem Kult dienten und zwar dem Orthros und den anderen täglichen Offizien, mit Ausnahme der Eucharistie; es ist dies auf eine Auswirkung der jerusalemitanischen, in der Grabeskirche vollzogenen Praxis zurückzuführen⁽²⁵⁶⁾. In dem jerusalemitanischen Heiligtum entwickelten sich die genannten

256) Pallas, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 20, 1950, 283 ff. und 306-307. Über die jerusalemitanischen Riten Aether. Peregr. 24, 25 und 27 (Geyer, Itiner. 71 f., 74 f. und 78. Hierzu ferner Belege aus der späteren Zeit, und zwar für die jerusalemitanische Praxis: Cod. Venedig, Marc. Clas. II Nr. CXVII (= Nanian. 173) aus dem Jahre 1387: "Γέγραπται ἐν τῷ παλαιῷ τυπικῷ τῷ γραφέντι ἐν 'Ιεροσολύμοις ... ὅτι ἐν πάσαις ταῖς Κυριακαῖς, ἡγουν τῷ Σαββάτῳ ἑσπέρας, οὐ φάλλομεν τὸν ἑσπερινὸν ἔνδον εἰς τὸν ναὸν ἢ μεγαλοφώνως ... ὡσαύτως καὶ ἐν ταῖς ... ἑορταῖς ... ἐν αἷς γίνονται ἀγρυπνίαι, ἀλλὰ φάλλομεν μικρὸν ἑσπερινὸν ἐν τῷ νάρθηκι χύμα"

(Dmitrievskij,

Opisanie III /= Τυπικὰ 2/, 171); für die konstantinopolitanische Praxis: "Συναγόμεθα δὲ ἐν τῷ ἑξαέρῳ (sc. Atrium oder Exonarthex) ταύτης τῆς μεγάλης ἐκκλησίας. Καὶ εἰς τὸν κ' (sc. Psalm) λέγομεν τροπάριον" (Krasnosel'cev, Le-topis Ist. Filol. Obs. Novorossijsk. Univ. II, 1892, 196-197), Cod. Patm. 266 "τὸ τελευταῖον - sc. Antiphon- τοῦ ὁρῶντος εἰσερχόμεθα ἔσω" (Dmitrievskij, a.a.O., I /= Τυπικὰ 1/, 127

-79-

Offizien in inneren Atrium vor dem Golgatha-Kreuz. Hier-
auf folgte die Liturgie in der Kathedrale bzw in der

u.a.), Cod. Dresden, ehemal. Königl. Biblioth. Nr. 104
" γίνεται παννυχίς ἐν τῷ νάρθηκι τῆς μεγάλης ἐκκλησίας
παρὰ τῶν ἐβδομαριευόντων καὶ φάλλεται ὁ κανὼν τοῦ Μεγάλου
Σαββάτου" (Dmitrievskij, *Drevneišie patr. tipik.* 139,
Troickij, *Bogosl. Věstnik* 1912, 510). Vgl. auch Mateos,
Le Typicon usw., I, xxiii und II, 307. Die Ordnung der
Hagia Sophia (Cod. Patm. 266 und ehemal. Königl. Biblioth.
Dresden Cod. A 104) wird auch Anton von Nowgorod bestä-
tigt: "Et quant en veut chanter matines a Sainte-Sophie,
on chante d'abord devant les grandes portes de l'église,
dans le narthex, puis on entre et l'on chante au milieu
de l'église (dann die liturgie folgt)" (de Khitrowo, *Iti-
néraires russes* 97. Vgl. Strunk, *Dumb. Oaks Papers* 9/10,
1956, 175 f.). Ebenfalls in den konstantinopolitanischen
Klostern: Athen, Nation.-Biblioth. Cod. 788 (*Typikon Euer-
getidos*) "ἀλλ'οὐδὲ εἰς τὸ ἀπόδειπνον ποιῶμεν μετάνοιαν,
φάλλομεν δὲ λιτῶς ἕξω, ὡς σύνηθες" (Dmitrievskij, *Opis.*
I /= *Τυπικὰ* 1/, 512), "εἰς τὸ ἀπόδειπνον ... καὶ λοιπὰ
λιτῶς οὕτως καὶ ἕξωθεν τοῦ ναοῦ ἐν τῷ νάρθηκι" (*ibid.*
522 u.a.), Cod. Athos, Bator.-Kl. Nr. 322(956) (13.-14.
Jahrh.) (*Typikon des Studios-Kl.*) " Δεῖ εἰδέναι ὅτι ἡ προ-
λεχθεῖσα (sc. über Ostern) τῶν ἀδελφῶν συνάθροισις
ἐν τῷ νάρθηκι ... τῷ παντὶ προεκτείνεται χρόνῳ· ὡσαύτως
καὶ ἡ τοῦ ιερῆως ἀκολουθία καθ' ἐκάστην ὀρθρινὴν σύναξιν
ἀνυπερθέτως ἐπιτελεῖται παρεκτός τοῦ δοξάζειν ἐν τῷ νάρ-
θηκι, εἰμῇ ἐν τῷ θυσιαστηρίῳ" (*ibid.* 225). Nach dem
Typikon der Hagia Sophia fand im Narthex nur der erste
Teil des alltäglichen und des festtäglichen - im Unter-
schied zum feierlichen Orthros statt; der zweite Orthros-
Teil - d.h. der nach dem rituellen Einzug - und der feier-
liche Orthros vollzogen sich im Ambon (Mateos, a.a.O.,
II, 309. Vgl. unten S. 83 ff.).

Golgatha-Basilika. Die dort vollzogenen Passions-Zeremonien unterschieden sich von den gewöhnlichen Offizien vornehmlich durch die Verehrung der Kreuzes-Reliquie; ansonsten bildete das Gulgatha-Kreuz das ständige Formal-Element des alltäglichen palästinensischen Kultes⁽²⁵⁷⁾, dem wiederum eine Litanei vor dem Gulgatha-Kreuz - zu seiner Verehrung - folgte⁽²⁵⁸⁾. Auf diese palästinensische Kult-Form gehen nun die von Cod. Grottaf. A II 7 und Symeon von Thessalonike überlieferten Formen zurück⁽²⁵⁹⁾. Unser primäres Formal-Element ist also nicht eine Prozession mit dem Kreuz, sondern eine Litanei vor einem feststehenden Kreuz; daraus ist a priori zu schließen, daß sich im Atrium oder Narthex der übrigen Kirchen ständig ein Kreuz befand. Der von Symeon beschriebene Ritus, nach dem im Narthex das aus dem Altarraum geholte Prozessions-Kreuz verwendet wurde, bedeutet also nichts anderes, als daß das feststehende Kreuz schon lange vor der Zeit Symeons aus dem Narthex verschwunden war.

Die Annahme liegt nahe, daß das Vorhandensein eines Kreuzes im Narthex die Auswirkung des palästinensischen Kultes war. Über dieses Kreuz fehlen uns leider unmittelbare Angaben; daß sich aber die Verehrung eines irgendwo in der Kirche aufgestellten Kreuzes zum typischen Bestand des alltäglichen Kultes entwickelt hatte, geht indirekt, doch klar aus verschiedenen Erzählungen hervor. So aus der Beschreibung einer scenischen Nachahmung der kirchlichen Kultplätze und dabei von kirchlichen Riten in den Syrischen Märtyrer-Akten, Berlin. Biblioth., Katalog Sachau Handschr. Nr. 75 (222). Man stellt sich das dortige Kreuz

257) Siehe oben S. 13 ff., in Beziehung zu Aether. Peregr. 24, 25 und 27 (siehe Anm. 256).

258) Vgl. den Vers "Τὸν σταυρὸν σου, Χριστέ, προσκυνούμεν" "der dem Orthros gehörenden Hypakoe "Ἀνάστα σὺν Χριστοῦ θεασάμενοι" (Biolakes, Τυπικὸν 20 und 24.

Vgl. Cod. Jerusal. St. Crucis XLIII Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα II, 194, 205, 214, 223, 230, 238, 246). Vgl. Baumstark, Jahrb. f. Liturgiewiss. 2, 1922, 4-5 und Matteos, Proche-Orient-Chrétien 11, 1961, 207). Den Text siehe im Εὐαγγελισμὸν S. 7.

259) Siehe oben S. 34 und 77 f.

im Format eines Prozessions-Kreuzes und als neben dem Altar aufgerichtet vor; und zwar an einem Platz zwischen dem Pseudo-Baptisterium und dem Pseudo-Naos. Man schließt dies daraus, daß die Schauspieler-Täuflinge bald nach ihrer "Taufe", die in einem Winkel der Bühne vollzogen wurde, an das Kreuz herantraten, um es zu küssen bevor sie zum Altar gingen⁽²⁶⁰⁾. Offenbar handelt es sich nicht um ein unmittelbar neben dem Altar stehendes Kreuz. Die vorliegende Legende ist in Ägypten (Oxyrynchos) zu lokalisieren. Dasselbe entnimmt man einer Erzählung aus dem Ps.-Moschos, nach der die Mönche am Schluß der Vigilie vom Samstag zum Sonntag zur Verehrung zum Kreuz gingen⁽²⁶¹⁾. Die betreffende Praxis entspricht der gewöhnlichen Ikonenverehrung am Schlusse eines Offiziums und zwar insbesondere derjenigen der die Ikone des eponymen Heiligen im Narthex oder in der Lita zur Verehrung aufgestellt war⁽²⁶²⁾.

260) Joseph Link, Die Geschichte der Schauspieler, nach einem Syrischen Manuscript der Königl. Bibliothek in Berlin, Berlin 1904, 11 ff. ("Zur Ausführung ihres Planes ... errichteten sie eine Kirche, schlugen ein Kreuz auf, machten einen Altar ... (S. 16-17). Hierauf machten sie in einem Winkel des Theaters ein Taufbad ... stiegen sie aus dem Wasser, er (= der Presbyter) begrüßte sie ... und ihr Oberhaupt Glaükos (= der Bischof) ließ sie zum Kreuze hintreten, sie küssten es usw.") Nach A. Vogt, *Études sur le théâtre byzantin*, Byzantion VI, 1931, 625 und 636 ist der Text Ende 5. bis Anfang 6. Jahrh. zu datieren.

261) Ps.-Moschos, *Paterica* "καὶ ὅτε ὑπήγον οἱ ἀδελφοὶ προσκυνῆσαι τὸν σταυρὸν πρὸς τὸ ἐξελεῖν καὶ ἀπελεῖν εἰς τὰ κελλία αὐτῶν" "(E. Mioni, *Pateriká del*

Pseudo-Mosco. Testi inediti dal Codice Marciano Greco II, 21, Atti VIII Congr. Intern. St. Biz. II [= Studi Biz. e Neoellen. VIII], Rom 1953, 34 Nr. IV). Der Text, eine Erzählung des Abbas Eulogios (5. Jahrh.), wird ins 7. Jahrh. datiert.

262) Über die Lita, als eine Art von bedecktem Kirchen-Atrium Pallas, 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπ. 20, 1950, 286. Ders. Scoperte archeologiche in Grecia negli anni 1956-1958, Riv. Arch. Crist. XXXV, 1959, 200-201. In den Kirchen, denen

Weiterhin deutet ein Epigramm des Theodoros Studites (+826) mit dem Titel: " Εἰς ναοῦ εἴσοδον· εἰς σταυρόν " auf ein wahrscheinlich im Narthex befindliches Kreuz hin⁽²⁶³⁾. Deutlicher noch wird der Zusammenhang von Narthex, Tür und Kreuz in einer Inschrift in der Kirche der Heiligen Vierzig Märtyrer in Skupi, Kappadokien, von irgendeinem geistlichen Theophilos beschrieben⁽²⁶⁴⁾: sie deutet auf ein frei im Bereich des Narthex stehendes Kreuz hin⁽²⁶⁵⁾, das gleichzeitig mit dem Anbau des Narthex und der Anbringung der Türen gestiftet wurde. Es kann aber das frei im Narthex stehende Kreuz ebensogut in ein Wandbild umgebildet worden sein⁽²⁶⁶⁾.

 ein Narthex fehlt, wird die Ikone des eponymen Heiligen im Naos neben der Tür aufgestellt. Im Kecharitomene-Kl., Konstantinopel (vor dem Jahre 1118) befand sich das Bild der eponymen Gottesmutter-Kecharitomene im Naos (Typikon 80: Fr. Miklosch-I. Müller, Acta et diplomata, V, Wien 1887, 387, P.G. 127, 1117). Vgl. unten S. 120 ff. (über die Darstellungen Christi und der Gottesmutter im Narthex)

263) A. Garzya, Theodori Studitae epigrammata, 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπουδ. 28, 1958, 38 Nr. XLVII.

264) "+ 'Εγὼ δὲ παπ(π)ᾶς Θεόφιλος/, δὲ ἀμαρτωλός, ἡγ/οῦ/-μενος ... ὑποδόμησα τὸν τόπον/ καὶ τὰ κελ/λ/ια ... /καὶ/ τὸν νάρθηκα, καὶ τ/ᾶς/ θύρας/ συν/έ/κ/λει/σας τῆς ἐ/ξο/τόκου καὶ σταυρόν / ἐστήλ/ωσα τῆς ἐκ/κ/λησι-ας/" (H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, 197-198, G. Millet, Les iconoclastes et la croix. A propos d'une inscription de Cappadoce, Bull. Corr. Hellén. XXXIV, 1910, 97). Rott und Millet θύρας/ συν/έ/κ/λει/σας; Rott / ἀνάλ/ωσα Millet/ ἐστήλ/ωσα.

265) Millet (Siehe Anm. 264) behauptete, daß es sich um eine Kreuzes-Darstellung aus der Ikonenlasten-Zeit handelt; unser Kontext spricht dagegen.

266) Kappadokien: Zilvé, Kapelle 2 (über der Tür): G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Texte: I 1, Paris 1925 582 - 583 Inschrift Nr. 112; Yilanli Kilise (Rott, Kleinasiat. Denkmäler 272 f.), Pürenli seki Kilisesi (Nicole und Michel Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı, Paris 1963, 138).

Nach dem Typikon der Hagia-Sophia war der zweite Teil des alltäglichen und des festtäglichen Orthros, wie auch der ganze feierliche Orthros, wie erwähnt⁽²⁶⁷⁾ im Ambon vollzogen⁽²⁶⁸⁾.

Es handelt sich dabei um die Ordnung in der Hagia-Sophia, mit dem in der Mitte des Schiffes stehenden Ambo; allerdings trifft man diese Ambo-Anordnung in der mittelbyzantinischen Periode nur selten⁽²⁶⁹⁾. Man kann mit Berechtigung annehmen, daß auch bei dem besagten Orthros ein auf dem Ambo aufgestelltes Kreuz vorauszusetzen ist⁽²⁷⁰⁾. Jedenfalls ist damit eine Kathedral-Kirchliche Ordnung vertreten. Über ein im byzantinischen Bereich ständig im Kirchenschiff stehendes Kreuz sind wir jedoch nicht informiert. Dabei kommt durch das gelegentlich auf

267) Siehe Anm. 256.

268) "Τῇ Κυριακῇ τῆς Βαλοφόρου ποιοῦμεν τὸν ὄρθρον ἐν τῷ ἄμβωνι" (Dmitrievskij, Opisanie I/= Τυπικὰ I/, 127, Mateos, Le Typicon II, 66); "τὸν δὲ ὄρθρον ποιοῦμεν ἐν τῷ ἄμβωνι (den 18. Dezember, Enkainia-Feier der Theodokos-Kirche in Chalkoprateia) καὶ εἰς τὸν Ν' φαλμὸν λέγομεν τροπᾶριον ἡχ. δ': "Ἀρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ἡμῶν" (Krasnosel'cev, in Letopis Istor.-Fililog. Obs. Novoross. Univers. II, 1892, 241, Mateos, 138); "ὁ δὲ ὄρθρος γίνεται εἰς μὲν τὰ Χαλκοπρατεῖα ἐν τῷ ἄμβωνι, εἰς δὲ τὴν Μεγάλην 'Εκκλησίαν ἐν τῷ νάρθηκι" (2. Februar, Darstellung im Tempel Feier) (Mateos 222). Vgl. Mateos I, XXIII und II, 309.

269) Allgemeine Beispiele: Soteriu, Χριστ. βυζ. ἀρχαιολογ. I, 212, A. Orlandos, 'Η Μητρόπολις τῶν Σερρῶν κατὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ Πεδιασίμου, 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπ. 19, 1949, 264 - 265,

A. Grabar, Les ambons syriens et la foction de la nef dans les églises antiques, Cahiers Archéol. I, 1945, 130,

A. Orlandos, 'Η ξυλδοστεγος παλαιοχριστιανικῇ βασιλικῇ,

Athen 1952, 560 f.

270) Vgl. Anm. 251.

271) Siehe oben S. 77.

dem Ambo aufgestellte Prozessions-Kreuz⁽²⁷¹⁾ keine primäre rituelle Vorstellung zum Ausdruck; offenbar ist damit eine spätere Stufe in der Entwicklung der rituellen Form vertreten^(271a). Die häufigen Darstellungen des ikonographischen Themas der Kreuzeserhöhung, die als Grundmotiv ein auf einem Ambo aufgestelltes Kreuz zeigen, sind als Beweisstück für unser Thema selbstverständlich ungeeignet. Auch die Miniatur im Psalter Cod. Vat. Gr. 752 f^o 154v zum Psalm 47 – ein Kreuz auf einem Ambo, auf dessen Stufen zwei Diakonen stehen, mit der Beinschrift "Οἱ διάκονοι λιτα-
νεύουσι διὰ τὸν Δαυὶδ" ^(Abb. 2)⁽²⁷²⁾ – bietet keinen Hinweis dafür, daß es sich um ein beständig auf dem Ambo aufgerichtetes Kreuz handelt. Es ist klar, daß das zeitweise auf dem Ambo aufgestellte Kreuz als Ersatz des früher ausserhalb des Kirchenschiffes stehenden Kreuzes zu betrachten ist. Zusammen mit dem Untergang des Orthros Asmatikos müßte es in Wegfall gekommen sein. Also stellte das Kreuz innerhalb des byzantinischen Naos kein unumgängliches Formal-Element dar.

Im Gegensatz zu Byzanz war um die Mitte des 6. Jahrhunderts oder etwas früher, innerhalb des Hauptraumes der Kathedralen Syriens ein, auf einer Säule zwischen Ambo und Altarraum aufgerichtetes Kreuz üblich. Es versinnbildlichte Golgatha⁽²⁷³⁾. Offenbar war diese Anordnung durch

271a) Das Troparion "Ἀρατε πύλας" (siehe Anm. 268) gehört zu einem rituellen Einzug (siehe Mateos, a. a. O., II, 286 (s. v. "Ἀρατε πύλας § c)).

272) Ernst T. de Wald, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuaginta, III. Psalms and Odes, 2: Vaticanus Graecus 752, Princeton 1942, 21 Taf. XXIX.

273) Sugitha (= in Versen Beschreibung) der Kathedrale von Edessa, Strophe XVI (A. M. Schneider, Die Kathedrale von Edessa, Oriens. Christ. XXXVI, 1941, 163 und 165. Vgl. A. Grabar, Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse usw., Cahiers Archéol. II, 1947, 62 und 63-64. Der Text ebenso bei A. Dupont - Sommer, Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse, ibid. 32 und 37.

Einwirkung aus der jerusalemitanischen Anlage des 5. Jahrhunderts die Rede ist⁽²⁷⁷⁾, so könnte man nun für die Kirchen aus der karolingischen Zeit von einer Einwirkung aus der Anlage mit dem Golgatha-Kreuz auf dem Kranion innerhalb der Golgatha-Kapelle sprechen⁽²⁷⁸⁾. Das erkwürdigere aber ist, daß das Golgatha-Kreuz sich im Westen zum Kruzifixus -d.h. zum wichtigsten Kultbild des Westens- umgewandelt hat⁽²⁷⁹⁾; diese Umwandlung geht parallel mit der Ausbildung der Portal-Kirchen⁽²⁸⁰⁾. Byzanz folgt einem anderen, von den Ikonen bestimmten Weg.

277) G. Belvederi, La liturgia della passione a Gerusalemme e in occidente al secolo IV al secolo VI, Riv. Archeol. Crist. 8, 1931, 326, (=Miscellanea Gio. Pietro Kirsch, Rom 1932, 146).

278) Vgl. oben S. 16.

279) Unter den frühesten Beispielen der Kruzifixus in St. Pantaléon-les-Autun, um 870 (Christ. Beutler, Das Kreuz des Heiligen Odo aus St. Martin von Autun, Wallraf-Richartz Jahrb. XXII, 1960, 49 ff); im allgemeineren J. Kollwitz, Bild und Bildertheologie im Mittelalter, in (G. Howe), Das Gottesbild im Abendland (=Glaube und Forschung Nr. 15), Witten-Berlin 1957, 114 ff.

280) Über die letzteren Carol Heitz, Recherches sur les églises-porches. Architecture et liturgie à l'époque carolingienne, in Positions des thèses de troisième cycle, soutenues devant la Faculté en 1960 et 1961 (=Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris. Serie "Recherches"), V, Paris (1962), 71-72.

Der Platz der im Typikon Vat.Gr.1877 erwähnten Ikone ist sicherlich innerhalb des Kirchenhaupttraumes zu suchen, wie es ungefähr fünfzig Jahre später, in der Zeit des Patriarchen Athanasios I., angedeutet wird⁽²⁸⁴⁾. Man könnte vermuten, daß die Bereicherung Konstantinopels durch die kostbare Kreuzigungsikone, die dem an Kreuzabnahme und Grablegung (Joh.19, 39) beteiligten Nikodemus zugeschrieben und auf dem Konzil von 787 erwähnt wird und die im Jahre 975 unter Ioannes I. Tzimiskes von Berytos in die Hauptstadt übertragen wurde⁽²⁸⁵⁾, den Anlaß gab, bei den Passionszeremonien das Kreuz durch eine Kreuzigungsikone zu ersetzen. Mehrere Angaben für die Verwendung einer Kreuzigungs-Ikone in den Passionszeremonien finden sich für die Zeit vom 15.-17. Jahrhundert⁽²⁸⁶⁾. Im Typikon Atho

trievskij, Opisanie I /= Τυπικὸν 1/, 549).

284) Siehe oben S. 38 und 43.

285) Leon. Diakon., Histor. X 4 und 5 (= Bonn 166, 20 und 167, 23-168, 3). Vgl. Dobschütz, Christusbilder 174 und 280^{ff.}. Nach Leon Diakonos wurde die von Berytos stammende Ikone in einer von dem Kaiser erbauten und dem Erlöser gewidmeten Kirche ("ἐν τῷ τοῦ Σωτῆρος νεῷ ") aufbewahrt. Wahrscheinlich handelt es sich um das Akataleptu (= Μονὴ τοῦ Σωτῆρος)-Kloster, das man mit der heutigen Kalenderhane Camisi (=auch Diakonissa-Kloster) identifiziert. (Alex. van Millingen, Byzantine Churches in Constantinople. Their History and Architecture, London 1912, 183 ff); nach Alfons Maria Schneider, Byzanz. Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt, Berlin 1936, 51-52, ist der vorliegende Bau nach 850 zu datieren.

286) Typikon Athos, Xenoph.-Kl. 264 (siehe S. 47). Typikon Athos, Dionysiu-Kl. Cod. 449 aus dem Jahre 1624 (im Typikon Athos, Panteleem.-Kl. aus dem Jahre 1841): "Λεγομένου τοῦ Εὐαγγελίου, ὅταν ἔλθῃ εἰς τὸ ὄψις δὲ γινομένης (in der Vesper des Karfreitags; siehe Τριῳδίου , 397).... αἴρεται ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως ἐκ τοῦ προσκυνήματος καὶ τίθεται ἡ Ἀποκαθήλωσις. Μετὰ δὲ τὸ Εὐαγγέλιον τίθεται τὸ προσκύνημα ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ναοῦ"

(Dmitrievskij, Opisanie III /= Τυπικὸν 2/, 621₁).

Cod. Laura-Kl. 94 (16. Jahrh.) ist eine Übergangsphase mit gleichzeitiger Verwendung von Kreuz und Kreuzigungs-Ikone, fassbar, allerdings mit dem Unterschied, daß das Kreuz innerhalb der Zeremonie zeitlich folgt²⁸⁷⁾.

Die Verwendung einer Kreuzigungs-Ikone bei den Passionszeremonien gibt uns einen Anhaltspunkt zum Verständnis einer größeren Zahl von Kreuzigungs-Ikonen, die -wie auch Ikonen anderer Themen- dem Typus der bilateralen Ikonen angehören. Um eine gesicherte Grundlage für unsere Folgerungen zu gewinnen, erscheint es notwendig, einen Katalog der betr. bilateralen Ikonen zusammenzustellen und einige sie betreffende Fragen gesondert zu besprechen (vgl. Anhang II und ebd. Notiz). Ordnen wir die bilateralen Ikonen, die eine Kreuzigungsdarstellung aufweisen, nach dem ikonographischen Thema ihrer zweiten Seite, so können wir drei Gruppen zusammenstellen: erstens Christus Pantokrator, zweitens die Gottesmutter, drittens die Darstellung eines Heiligen oder eines Festes.

287) "Ἐπαίρνει ὁ χαμηλὸς τὴν Σταύρωσιν καὶ ὁ δου-
λευτὴς ἐξέρχεται ἀπὸ τὸ βῆμα καὶ τίθησι τὴν Ἀποκαθή-
λωσιν καὶ ἐξέρχεται ἵνα ἔσβησεν τὰ κηρία· ὁ χαμηλὸς κατε-
βάσει τὸν Σταυρὸν τῶν ἁγίων θυρῶν καὶ ὑπάγει εἰς τὸν
ἀριστερὸν χορὸν, τὰ ἀπόστιχα ἀπολυτίκια Ὁ Εὐσχήμων Ἰ-
ωσήφ... καὶ ἀπόλυσις" (in der Vesper des Karfreitags)

(Dmitrievskij, a.a.O., 515-516). Vgl. oben S. 7 und 74.

Durch χαμηλὸς und δουλευτὴς werden niedrigere Kleriker bezeichnet. Chamelos ist der Akoluth: Typikon Athos, Laura-Kl. Cod. 11 "ὁ δὲ χαμηλὸς ἢ διάκονος φορεμένος, κανοναρχεῖ" (Dmitrievskij, a.a.O., 516); Duleutes ist der Sakristan, der Beauftragte für die Ikonen während der Zeremonien, auch Träger der Ikone (bastagarios) während der Prozessionen: Typikon Chalke-Biblioth. Cod. 85 "εἰς τοὺς βασταγαρίους καὶ λοιποὺς δουλευτὰς τῆς ἁγίας εἰκόνης" (Dmitrievskij, I / = τυπικὰ 1/681 f.), "τοὺς δουλευταῖς ἐκάστης ἐβδομάδος" (ibid., 679); Syno-

dale Note aus dem 12. Jahrh. "μὴ ὀφείλουν ἐναλλάττεσθαι τὰ ὀφθίμια τῶν ἐν τῷ ἱερῷ μεγάλῳ σκευοφυλακείῳ ἐκδου-
λευόντων" (V. Grumel, Les registres des actes du

Patriarcat de Constantinople I, 3 / = Le Patriarcat by-
zantin. Serie I/, (Mesnil) 1947, 94 Nr. 1019).

Der ersten Gruppe gehören vier Beispiele an: 1.) Die vielleicht nicht vor dem Ende des 11. Jahrhunderts zu datierende Ikone im Athonitischen Pantokrator-Kloster (Anhang II Nr.1), 2.) die im National-Museum in Ochrid, aus der Peribleptos (=St.Klemens)-Kirche von Ochrid stammende Ikone "Christus der Psychosotes" (Anfang des 14. Jahrhunderts (Abb.3-4 -Anhang II Nr.15). 3.) Eine in der St.A-nargyroi-Kirche in der Stadt Rhodos (vermutlich nicht später als des 15. Jahrhunderts) (Anhang II Nr.33) und 4.) eine im Blattaion-Kloster, Thessalonike (Anhang II Nr.43). Die drei ersteren sind Ikonostasis-(bezw.Despotikai)-Ikonen; doch da die Ochrider Ikone an ihrem Unterrand mit einem Ansatz zum Aufstecken versehen ist, konnte sie auch aufrecht auf einem Ständer befestigt werden. Gerade dies bildet das vornehmste Charakteristikum der bilateralen Ikonen⁽²⁸⁸⁾. Wir erhalten damit einen sachlichen Kontext zum Verständnis der Ordnung Vat.Gr.1877, wo eine Kreuzigungs-Darstellung erwähnt wird⁽²⁸⁹⁾, bei der es sich also um eine in der Kirche freistehende Ikone handelt. In diesem Fall, d.h. bei den Passions-Zeremonien, stellt die Kreuzigungsdarstellung selbstverständlich die Vorderseite der bilateralen Ikonen dar.

Bei den bilateralen Ikonen der Pantokrator-Gruppe ist aus der ikonographischen Kombination der theologische Sinn herauszulesen, daß der leidende Christus auch der Christus Pantokrator bzw. der Richter ist. Doch kann man nicht feststellen, ob diese Sinngebung bewusst durch die Ikonographie wiedergegeben ist, da der Begriff des Pantokrators, des "Herrn der Herrlichkeit" (ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης) dem Gekreuzigten von vornherein zugehört^(289a) oder ob es sich möglicherweise um eine spätere Ausdeutung handelt. Denn die Ikone in der Gottesmutterkirche in Kalam-paka, eine Marien-Kreuzigungsikone (Anhang II Nr.28), deutet darauf hin, daß das Thema der Vorderseite sich von vornherein auf das Patronat der Kirche bezog⁽²⁹⁰⁾.

288) Siehe ausführlicher Anhang II, Notiz.

289) Vgl. oben S. 87.

289a) Siehe unten S. 178 f.

290) Für ähnliche Ikonen aus der Spätzeit, wie in der St.Lukas-Kirche zu Koraku, Zypern (Heiliger Georgios -

Daraus läßt sich folgern, daß die Gruppe Pantokrator-Kreuzigung Ikonen betrifft, die aus Pantokrator-Kirchen stammen oder von einem Vorbild abhängig sind, das zuerst in einer Pantokrator-Kirche verehrt wurde. Bezeichnenderweise gehört das erste Beispiel unter den Ikonen der betr. Gruppe einem Pantokrator-Kloster an. Auf dem emaillierten Kreuz in der Schatzkammer der Kathedrale in Cosenza (12. Jahrh.) kommt die Anordnung "(thronender) Pantokrator-Kreuzigung", die wie eine Tautologie wirkt (290a), höchstwahrscheinlich aus einer Kontamination von zwei Überlieferungen der Kreuzes-Ikonographie, d.h. eine mit der Halbfigur Christi auf dem Kreuzbalkenschnittpunkt wie z.B. die in der Miniatur London, Brit. Mus. Add. Ms 19352 f° 3^v (Abb. 1) (290b), die andere mit einem Ge-
kreuzigten.

Die bedeutenste Gruppe unter den bilateralen Ikonen, ist die Gruppe Gottesmutter-Kreuzigung. Es sind von ihr sechzehn Beispiele bekannt; mit an der Spitze das berühmte Palladium des Hodegoi-Klosters (Anhang II Nr. 1) Diese Hodegetria-Ikone hatte ihren ständigen Standort auf einem Ständer unter einem Ziborium, wie es die Miniatur des Psalters Berlin, Kupferstichkabinett Cod. 78 A 9 f° 39^v (=Hamilton 119), Frontispiez (Abb. 5) zeigt (291).

-Kreuzigung) (17. Jahrh.) (Anhang II Nr. 50), darf man das Sujet der Gegenseite zur Kreuzigung, -eine Heiligen- oder Fest-Darstellung- als von der Devotion des Stifters abhängig annehmen.

290a) Diehl, Manuel² 688 Abb. 340 (Pantokrator-Kreuzigung), Louis Brehier, La sculpture et les arts mineurs Byzantins, Paris 1936, 93 Taf. LXX. Farbige Abbildungen bei P. Thoby, Le crucifix, des origines au Concile de Trente, Paris 1955, 84 Taf. XLVI, Talbot-Rice, Art of Byzantium 329 Taf. 170 und xxiv, Sas-Zaloziecky, Byzantin. Kunst farb. Taf. V (Kreuzigung).

290b) Siehe oben S. 67.

291) P. Wescher, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen -Handschriften und Einzelblätter- des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Leipzig 1931, 25, vgl. Grabar, Iconoclasme 202 Abb. 1, ders. Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks, Dumb. Oaks Pap. 14, 1960, 128 Abb. 8,

Unter den weiteren Beispielen ist die Ikone Athen, Byzantinisches Museum Nr. B.M. 214/157 aus der Umgebung von Arta Epirus (Abb. 6-7) (Anhang II Nr. 2) die älteste⁽²⁹²⁾. Das Vorbild für die betr. Gruppe von bilateralen Ikonen gab natürlich das Keimelion des Hodegoi-Klosters ab. Es ist unbekannt, ob die Hodegetria-Ikone von Anfang an bilateral war und -falls nicht- wann die Kreuzigung auf ihrer Rückseite hinzugemalt wurde. Es wäre möglich, daß man auf die Rückseite der dem Apostel Lukas zugeschriebenen Hodegetria eine Kopie der dem Nikodemus zugeschriebenen Kreuzigung von Berytos hinzugemalt hat, um damit die beiden Keimelia erwiesene Devotion zu vereinigen. So hätte man als terminus post quem für die Bilateralität der Hodegetria wahrscheinlich das Jahr 975⁽²⁹³⁾. Und man dürfte den Ursprung der

Hager, Die Anfänge 43 Abb. 41. Seit Ioannes II. Komnenos (1118-1143) wurde jeden Freitag -um das Ende des 12. Jahrhunderts jeden Dienstag- eine Prozession mit dieser Ikone abgehalten. (Janin, Géographie ecclési., III Eglises et monast. 212 ff.).

292) Ihre Vorderseite -die Darstellung der Gottesmutter- wurde in der Spätzeit erneuert. Andere Beispiele: Ochrid, National-Museum, aus der Ochrider Peribleptos (=St. Klemens)-Kirche (Anhang II Nr. 9), Sofia, National-Kunstgalerie, aus Bŭlgarovo (=Anh. II, 13), Athen, Byzantin. Museum, Nr. B.M. 1919/169, aus Thessalonike (=Anh. II, 20). Moskau, Uspenskij-Kathedrale (=Anh. II, 23), Rhodos, Gottesmutter-Kirche in Lindos (=Anh. II, 32), Zypern St. Lukas-Kirche in Nikosia (=Anh. II, 31), Zypern, St. Paraskeue-Kirche zu Geroskepos (=Anh. II, 38), Athen Byzantin. Museum Nr. B.M. 2146/1027 (=Anh. II, 44), Zypern, St. Joachim- und Anna-Kirche in Kaleana (=Anh. II, 46), Zypern, Gottesmutter-Kirche, Damaskenos in Monagri (=Anh. II, 47), Athen, Benaki Museum Nr. 73 (=Anh. II, 52), Venedig, Kirche der Griechischen Gemeinde, aus Konstantinopel (=Anh. II, 4*); vermutlich auch: Zypern, St. Lukas-Kirche, Nikosia (=Anh. II, 24), und Zypern, St. Mamas-Kirche in Pelendria (Anh. II, 51).

293) Siehe oben S. 88.

bilateralen Ikonen und dabei des Prinzips "Vorderseite: der Eponyme Heilige - Rückseite: die Kreuzigung" nach der dargelegten Hypothese ins Hodegoi-Kloster im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts lokalisieren.

Auf der Ikone Gottesmutter-Kreuzigung in der Uspenskij-Kathedrale, Moskau (Anh. II Nr. 23) wird die Kreuzigung von einem leider mangelhaft erhaltenen, aber doch charakteristischen Epigramm umrahmt: " Ἐπὶ χθῆς, ἐπαχθῆς (?), ἔρρα/π/ίσθη/ς/ ... // κ' ἐν τοῦ προσηλοῦ (!) τῷ ξύλῳ χο- λῆν πίνε // /ὕ/πὸ ἀνό/μ/ων ... // ... // δεῦρο γούν, Σῶ- τερ, πάρε, // καὶ θνήσκε τοῦ θανόντος ἀνθρώπου χάριν, // ἵνα ἐγείρῃς τ/ὸν (?) "(294). Es erinnert an die Improperien, und zwar an das Gedicht " Ἀρχοντες Ἑβραίων " das in Gegenwart eines Kreuzes gesungen wurde⁽²⁹⁵⁾, und deutet somit auf eine Verwendung der Moskauer Ikone in Passions-Zeremonien hin. Eine Gottesmutter-Darstellung in Zusammenhang mit einer Kreuzigungs-Darstellung passt sich gewiß besonders dem Inhalt der Passions-Zeremonien an und zwar als eine Versinnbildlichung von Anwesenheit und Klage der Gottesmutter unter dem Kreuz, bzw. als Abbild des rituellen Threnos⁽²⁹⁶⁾. Ein ikonographischer und somit inhaltlicher Zusammenhang zwischen Hodegetria und Kreuzigung läßt sich jedoch nicht hindern, wohl deshalb weil das Vorbild der betr. Gruppe, das Palladium des Hodegoi-Klosters, nach der oben dargelegten Hypothese auf der Rückseite durch eine Kreuzigungs-Darstellung bereichert wurde⁽²⁹⁷⁾. Nun ist bemerkenswert, daß die Marien-Darstellungen der Gruppe Gottesmutter - Kreuzigung zum größten Teil dem Hodegetria-Typus angehören, ein quantitatives Verhältnis, das offenbar darauf hindeutet, daß eine besondere auf die Passions-Zeremonien bezogene Kult-Form im

294) Bei M. Alpatov, L'icone byzantine du crucifiement dans la cathédrale de la Dormition a Moscou et les emprunts à Byzance dans les icônes russes, in: L'art byzantin chez les Slaves. Recueil Th. Uspenskij II (=Orient et Byzance V), Paris 1932, 1990.

295) Siehe oben S. 34.

296) Siehe oben S. 52 ff.

297) Siehe oben S. 92.

Hodegoi-Kloster vorgebildet worden war, die, eben auch durch die Nachahmung seines Kultbildes ausgeübt, eine starke Wirkung austrahlte⁽²⁹⁸⁾.

Tatsächlich war das Hodegoi-Kloster der Ort, wo Symeon Metaphrastes, der Dichter des Threnodes Kanon⁽²⁹⁹⁾, wirkte⁽³⁰⁰⁾. Daraus folgt, daß: 1) der Kanon zum erstenmal wahrscheinlich vor der Hodegetria, höchstwahrscheinlich nach der Bemalung ihrer Rückseite mit der Kreuzigung, gesungen wurde und daß 2) eine ideelle Beziehung zwischen der Hodegetria (Vorderseite) und der Kreuzigung (Rückseite) erst geschaffen wurde durch die am Karfreitag-Abend vor der Hodegetria vollzogene Passions-Zeremonie, bzw. die

298) Unter den in der Anm. 292 erwähnten Beispielen sind die Anhang II Nr. 13 - die Gottesmutter mit dem Beinamen "Kecharitomene" -, Nr. 23 - die Gottesmutter mit dem Beinamen "Hierusalem" - und Nr. 44 - die Gottesmutter mit dem Beinamen "Eleusa" - nach dem dargelegten Prinzip (siehe oben S. 90 f. und 92), höchstwahrscheinlich von den eponymen Kultbildern der konstantinopolitanischen Klöster der "Theotokos Kecharitomene" (Janin, *Géorg. ecclés.*, III, *Eglises et monast.* 196 ff), der "Theotokos Hierusalem" (*ibid.* 193 f.) und der "Theotokos Eleusa" (*ibid.* 183 ff; für die Eleusa siehe auch unten S. 167 ff) abhängig. Eine ähnliche Erklärung gilt vielleicht auch für die zypriotische Ikone Anh. II Nr. 50, wenn ihre Seiten gleichzeitig sind.

299) Vgl. oben S. 33.

300) A. Papadopoulos-Kerameus, Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη. Ἀνέκδοτα ἑλληνικὰ συγγράμματα; ἔγγραφα τε καὶ κεῖμενα, Konstantinopel 1884, 101. Vgl. Halkin, *Bibliothek Hag. Gr.* 3, I, 256 Nr. 1667 (mit weiteren Literaturang.) Für die chronologischen Fragen über Symeon siehe die Angaben bei Beck, *Kirche und Lit.* 570 f.

"Presbeia", bei der die Klage der Gottesmutter betont wird⁽³⁰¹⁾. All diese Hinweise sprechen für die Annahme, daß die bilateralen Ikonen zuerst im Hodegoi-Kloster und in Beziehung zu den Passions-Zeremonien des Karfreitag um das Ende des 10. Jahrhunderts aufkamen.

Kunstgeschichtlich ist die bilaterale Zusammenstellung des Paares "Christus - Gottesmutter" im Gebiet der Kleinkunst bekannt: Evangelienbuchdeckel oder Kreuze, bei denen die beiden Figuren jeweils auf den Gegenflächen des Deckels oder des Kreuzbalken-Schnittpunktes dargestellt sind. So das Evangelienbuch Venedig Cod. Marc. CP. Nr. 102 (Kreuzigung-Maria orans)^(301a) und das Kreuz Dumbarton Oaks Collection Nr. 135 (Abb. 8), ein Werk aus den kaiserlichen Werkstätten zu Konstantinopel unter den Kaisern Romanos II und seinem Sohn Basileios (960 - 963)⁽³⁰²⁾, also kaum ein Viertel-Jahrhundert früher als -nach unserer Hypothese- die Entstehung der bilateralen Hodegetria. Zudem setzen die Kreuze dieser Art eine Überlieferung vom Ende des 6. Jahrhunderts fort, nämlich die in Menge verbreiteten Reliquiar- und apotropäischen Kreuzchen, welche meistens einen Gekreuzigten und eine

301) Siehe oben S. 33 f. und 63 f.

301a) A. Pasini, Il tesoro di San Marco in Venezia, Venedig 1887, 115 Taf. VI und VII, Talbot-Rice, The Art of Byzantium Nr. 91, Michelangelo Murano - André Grabar, Venedig und seine Kunstschatze (Genève 1963, SKIRA), 76.

302) The Dumbarton Oaks Collection. Harvard University. Handbook, Washington 1955, 56 Nr. 135, Pächt in Essays in Honor of Erwin Panofsky, 420-421 Abb. 26 und 27.

thronende oder in Gebetshaltung stehende Gottemutter tragen^(302a). Von einem inhaltlichen Bezug der letzteren zu der bilateralen Ikone des Hodegoi-Klosters kann man nicht verallgemeinern sprechen, und zwar deshalb, weil die früheren unter diesen Kreuzen höchstwahrscheinlich in Ephesos beheimatet sind⁽³⁰³⁾; so bildet ihre Thematik, nach Art der palästinensischen Pilger-Andenken (ampullae), also unabhängig von den Passionszeremonien entstanden, eine Erinnerung an die ephesischen Heiligtümer. Dagegen verraten die späteren unter den betreffenden Kreuzen, nämlich die, deren Vorderseite (Gekreuzigter zwischen Gottesmutter und Apostel Johannes), offenbar von einer Kreuzigungsdarstellung beeinflusst ist; durch ihre Rückseite (Maria Orans inmitten der Evangelisten, der Apostelfürsten Petrus und Paulus usw.) - Kreuze "Beresford Hope Cross" in Victoria and Albert Museum, Berlin Staatl. Museum Inv. 6414, Wien Kunsthist. Museum Antikensamml. VI 3072,

302a) Brit. Mus. Inv. 1887 (O.M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities usw., London 1901, Nr. 558 (Maria Orans), das emaillierte "Beresford Hope Cross" im Victoria and Albert Museum, London (a. Gekreuzigter zwischen Gottesmutter und Apostel Johannes.- b. Maria Orans inmitten der vier Evangelisten) (Talbot-Rice, The Art of Byzantium Nr. 90 mit weiterer Literatur; man datiert es zwischen dem 9. und 12. Jahrh.); Berlin, Staatl. Museen, Bronzen Inv. 6414 (ähnlich dem letzteren) (O. Wulff, Altchristliche usw. Bildwerke /= Königliche Museen zu Berlin III, 1/, Berlin 1909, 81 Nr. 1938 Taf. X), Wien, Kunsthist. Museum, Antikensamml. VI 3072 (ähnlich) (Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 551 mit weiterer Literatur), Athen, Museum Benaki Inv. 11442 (Zentralfiguren: a. Gekreuzigter zwischen der Gottesmutter und dem Apostel Johannes.-b. Maria Orans)(ibid. Nr. 550 mit weiterer Lit.), Berlin, Staatl. Museen Inv. 2489 (a. Gekreuzigter.- b. Maria Orans) (Wulff, Altchr. usw. Bildwerke /= Königl. Museen zu Berlin III 2/, Berlin 1911, 195 Nr. 918 Taf. XLV), Inv. 4891 (ähnlich) (ibid. Nr. 919) u.a.m.(vgl. W.F. Volbach, La croce. Lo sviluppo nel'oreficeria sacra, Città del Vaticano 1938, 7 Abb.4). Weiterz. Literaturang. bei Pächt, in Essays in Honor E. Panofsky 420; ferner dazu: M. v. Bányai-Oberschall, Byzantinische Pectoralkreuze

Athen, Benaki-Museum Inv. 11442 (303a) - einen Ideen-Zusammenhang, wie der bei den Evangelienbuchdeckeln: die Erlösung durch den Gekreuzigten Logos Gottes. Man darf hier vielmehr eine Auswirkung des bilateralen Palladiums des Hodegoi-Klosters sehen.

aus ungarischen Funden (= Wandlungen Christlicher Kunst im Mittelalter), Baden-Baden 1953, 207 f.

303) Lokalisierung und Datum: Kl. Wessel, Die Entstehung des Kruzifixus, Byz. Zeitschr. 53, 1960, 97-98, 106 und 110-111; ders., Frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi, Riv. Arch. Crist. XXXVI, 1960, 68 ff.

303a) Siehe Anm. 302a.

Im Gegensatz zu den Kleinkunstwerken bietet die Illustration des Psalters positive Hinweise für unser Thema. Der Psalter ist das κατ' ἐξοχήν in den Passions-Offizien verwendete kirchliche Buch. Der ganze Psalter wird in Fortsetzungen während der Karwoche gelesen⁽³⁰⁵⁾; die ersten Verse der Psalmen 1 - 12 gehörten bereits stofflich, nach der alten jerusalemitanischen Ordnung, dem Offizium des Karfreitags an⁽³⁰⁶⁾, zudem erklärte die Exegese David als ein Vorbild Christi ("ὁ Σωτὴρ κατὰ τὸν ἄνθρωπον ")⁽³⁰⁷⁾ und bezog den Vers Ps. 1, 1 ("Μακάριος ἄνθρωπος ") auf Christus oder auf den nach ihm Wandelnden⁽³⁰⁸⁾, wie namentlich Joseph von Arimathia, der für Christus nach der Kreuzigung sorgte⁽³⁰⁹⁾; und den Vers Ps. 2, 12 ("Ἴνα τί ἐφρούραζαν ") auf die Passion Christi⁽³¹⁰⁾. Doch nun zur Textillustration: Während uns in der Miniatur London, Britisch Museum Add. Ms. 19352 fo 3^v - David anbetend vor dem Golgathakreuz mit Christus in einem Medaillon (Abb. 1)⁽³¹¹⁾ - eine archaische Redaktion überliefert wird, die, wie es scheint, zu den Passions-

305) "Ἰστέον, ὅτι κατὰ τὴν ἀγίαν καὶ μεγάλην ἐβδόμαδα ἅπαξ πληροῦμεν τὸ Ψαλτήριον" (Τριώδιον 343).

306) Siehe Baldi, Studii Bibl. Franc. VII, 1956-1957, 117-119.

307) Dem Didymus von Alexandreia zugeschriebener Psalmen-Kommentar des Tura-Papyrus (Adolphe Gesché, La christologie du "Commentaire sur les Psaumes", découvert à Toura / = Universitas Catholica Lovaniensis. Dissertationes usw., Ser. III, a, 7/, Gembloux 1962, 75 und 241).

308) Origen, Selecta in Psalm. I "Μακάριος ἄνθρωπος, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ... Ποίαν ἔχρην εἶναι φαλμῶν ἀρχὴν ἢ τὴν τοῦ κατὰ τὸν Σωτῆρα ἀνθρώπου τὸν μακαρισμὸν περιέχουσιν" (P.G. 12, 1085).

309) J.J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors 1903, 75., Val. Theodor, Die Psalmen, 8. Auflage von Franz Wutz, Regensburg 1914, 50.

310) Kyriillos v. Alex., In Psalm. II "Καὶ ἐνταῦθα δεσφέςτερον τὰς τῶν Ἰουδαίων ἀπονοίας ... κατὰ τοῦ Χριστοῦ" (P.G. 69, 720).

311) Siehe oben S. 67.

Zeremonien in Beziehung steht, bei denen das Kreuz ein "scenisches" Element bildete⁽³¹²⁾, begegnet uns in Wien, National-Bibl.Cod.Theol.Gr.336 (aus dem 3.Viertel des 11.Jahrhunderts)f^o 16^v die thronende Gottesmutter und f^o 17^v die Kreuzigung (Abb.9-10)⁽³¹³⁾. Ebenso im lateinischen Psalter in Maihingen, Bibliothek des Fürsten Oettingen-Wallerstein Cod.I.2.4^o.19 (Anfang des 13.Jahrhunderts) f^o 10^v(thronende Gottesmutter) und 11^v(Kreuzigung)^(313a), offenbar nach einem byzantinischen Vorbild. Dem exegetischen Kontext gemäß wird im Athos, Batop.-Kl.Cod.760 f^o 11^v(11.Jahrh.) die Verurteilung Christi (zum Ps.2,12)⁽³¹⁴⁾ und im Serbischen Psalter Cod.Monac.4(Ende des 14.Jahrh.) -höchstwahrscheinlich nach einem reichen konstantinopolitanischen Vorbild- f^o 8^v(zu Ps.1, 2-3)Joseph von Arimathia, auf beiden Händen das Leinentuch tragend, dargestellt⁽³¹⁵⁾. Im Wiener Psalter sind die Miniaturen der

312) Vgl.oben S. 67 ff.

313) H.Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien 1931, 31 und 47 Taf.XV_b (Gottesmutter) und XV_c (Kreuzigung), P.Buberl-H.Gerstinger, Die byzantinischen Handschriften. 2.Die Handschriften des 10.-18.Jahrhunderts (=Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der National-Bibl.in Wien,4-2), Leipzig 1938, 37 Taf.XII. V.Lazarev, Istorije vizantijskoj živopisi, Moskau 1947-1948, 109 und 313 (Literaturangaben) Taf.133a-b, Art Byzantin, 9^{ene} Expos.Nr.282 mit weiterer Literatur.

313a) H.Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII.Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, 58 und 136 Abb.699 (Gottesmutter) und 700 (Kreuzigung).

314) Eustratiades-Arcadios, Catalogue Manusc. of Vatopedi 149.

315) Jos.Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, Wien 1906, 18 Taf.VI, 10 (in Vergleichung mit einer entsprechenden Miniatur des Psalters Godunoff, aus dem Jahre 1591), Tikannen, Psalterillustration 75. Für die Datierung Sv.Radojčić, Minhenski srpski psaltir, Zbornik Filozofskog Fakult.7/1, Belgrad 1963, 277-285 (vgl.Byzant. Zeitschr.56, 1963, 465 f.).

Gottesmutter und der Kreuzigung die Frontispize des Kodex. Sie drücken damit, wenn auch formal getrennt, so doch deutlich genug, dasselbe aus, was bei den bilateralen Ikonen, die unsere Analyse betrifft, formal vereint ausgesprochen wird. Neben dieser ideell-"liturgischen" Illustration vertritt der Hamilton-Psalter, mit der Hodegetria (Abb. 5), eine konkrete, d. h. auf ein bekanntes Heiligtum lokalisierte Illustration⁽³¹⁶⁾. Hans Gerstinger hat schon den ausgesprochenen Ikonencharakter der Miniaturen Abb. 9-10^(316a) bemerkt, was gerade darauf hindeutet, daß sie von einem Kult-bild bzw. einer bilateralen Festtags-Ikone des Karfreitag beeinflusst sind.

316) Weitere Angaben für die Beziehung der Psalter-Illustration, bzw. der Kreuzigung oder des Kreuzes, zur Liturgie bzw. zu den Passions-Zeremonien, bei Tikkanen, Psalterillustration 57 ff. Summarische Angaben bei L. Mariès, Le psautier à illustration marginale, Signification théologique des images, Actes VI^e Congr. Internat. d'Études Byzantines, 1948, II, Paris 1951, 261 ff. Weitere Beispiele bei der Illustration des lateinischen Psalters: Brit. Mus. Harely Mss. 2904. f^o 3 (Ende des 10. Jahrh.), die Kreuzigung (A. Grillmeier, Der Logos am Kreuz, Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungs-Darstellung, München 1956, 128), Stuttgart Psalter, Württemberg. Landesbibl., Biblia folio Nr. 23 f^o 2^r zum Ps. 1, 1 ("Beatus vir") Christus Emmanuel mit Lanze und Kreuz, und zum Ps. 1, 3 ("lignum quod plantatum est") der Gekreuzigte (Ernest T. de Wald, The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Princeton 1930, 6-7) Amiens, Biblioth. Munic., Fond d'Escalopier Nr. 2 aus Angers (11. Jahrh.) Frontispize f^o 11^{bis} Majestas Domini und f^o 11^{ter} Kreuzigung (V. Leroquais, Les Psautiers, Manuscripts latins des bibliothèques publiques de France, I, Macon 1940-1941, 18-19 Nr. 11); Paris, Biblioth. Nation. Ms. Lat. 11550 von Saint-Germain-des-Près (11. Jahrh.) f^o 6, Kreuzigung (ibid. II, 109-110 Nr. 334); Dijon, Biblioth. Munic. Ms. 30 (11. Jahrh.) f^o 8^v, Geißelung (ibid., 179 Nr. 146).

316a) Siehe Anm. 313.

Man hatte natürlich bei den Passions-Zeremonien anstatt einer bilateralen Ikone, mit den formal verbundenen ikonographischen Sujets Gottesmutter-Kreuzigung, zwei formal getrennte Darstellungen d.h. eine der Gottesmutter und eine der Kreuzigung-Darstellungen oder in der Form eines Diptychons vereinigte, verwenden können. Aus dem Bereich der byzantinischen Kunst ist aber ein diptychonartiges Exemplar vom Typus "Gottesmutter-Kreuzigung" meines Wissens nicht erhalten. Doch auf Grund paralleler Erscheinungen⁽³¹⁷⁾ hätte man das Recht anzunehmen, daß solche Diptychen in Byzanz existiert haben. Auf ein byzantinisches Vorbild weisen nämlich die abendländischen Diptychen des Typus Gottesmutter-Kreuzigung hin, da sie um die Mitte des 13. Jahrh. plötzlich auftauchen⁽³¹⁸⁾ und sich dann im ganzen Abendland, parallel zu den Marien-Klagen⁽³¹⁹⁾, verbreiten. Da aber der kultische Brauch im Abendland anders war als in Byzanz, wurden diese Diptychen in kleinformatige Andachtsbilder umgewandelt⁽³²⁰⁾. Eine weitere Umbildung

317) Vgl. unten S. 105 (Kreuzabnahme).

318) Unter den älteren großformatigen Beispielen das Diptychon Florenz, Uffizi Nr. 8575/8576 aus dem Convento S. Clara in Lucca (1.03 X 0,61 m.) um 1255-1265 (Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Paintings. An illustrated Index, Florenz 1949, 97 Nr. 243. Vgl. Hager, Die Anfänge 86-87 Abb. 108), ein toskanisches Werk, von Byzanz beeinflusst.

319) Siehe oben Anm. 182

320) Beispiele bei Garrison, Italian Romanesque 97 ff. (mit Literaturangaben): Nr. 241 (Chicago, Art Institut Nr. 331035/1035A, venezianisch um 1275-1285), Nr. 244 (Gubbio, Pal. Comunale, venezianisch um 1335-1345), Nr. 245 (Leningrad, Hermitage, venezianisch um 1320-1340), Nr. 247 (Rom, Museo di Pal. Venezia, venezianisch um das zweite Viertel des 14. Jahrh.), Nr. 272/273 (Budapest, Museum Nr. 18e und London, Nation. Gal. Nr. 4741, Sienesisch um 1270-1280). Dazu die Nr. 248-253 (nur die Gottesmutter erhalten) und 255-265 (nur die Kreuzigung erhalten). Allmählig werden sie mehrfigurig, wird ihr ursprünglicher Charakter umgewandelt. Andere Beispiele bei K.A. Wirth, in Reallex. zur Deutschen Kunstgesch. IV, (1958) 62 (s.v. Diptychon).

des ursprünglichen bilateralen Typus von Ikonen führte zu einer diptychonartigen Aufteilung der Tafelfläche⁽³²¹⁾. So gehen die Kulttypen, in Kunstformen umgewandelt, ihren eigenen Weg.

Als Nachklang der ehemaligen Verwendung des Narthex für die Passions-Zeremonien kann letzten Endes die Kreuzigungs-Darstellung innerhalb des Bildprogramms des Narthex erklärt werden⁽³²²⁾.

Notiz. -Die Hetoimasia: Die Ikonen Moskau, Tret'jakov Galerie, aus der Vladimir-Kathedrale, mit der Gottesmutter Eleusa (Umilenie) auf der Vorderseite (Anhang II Nr.5) und Athen, Byzantinisches Museum Nr.B.M.82/177, aus Messina Sizilien, mit der Gottesmutter Hodegetria auf ihrer Vorderseite (Anhang Nr.II Nr.19) haben als rückseitiges Thema die "Hetoimasia" wie sie auf der letzten Ikone inschriftlich bezeichnet wird: ein Altar mit aufgerichtetem Kreuz, den anderen Passions-Instrumenten, dem Evangelienbuch, in Moskau mit dem herabgeflogenen Heiligen Geist, in Athen von Seraphinen flankiert. Von der Rückseite der

In unserer Analyse sind die Ikonen, auf denen beide Sujets -d.h.eine Gottesmutter- und eine Kreuzigungs-Darstellung- in zwei Zonen übereinander angeordnet sind, beiseite gelassen. Ihre genetische Beziehung zum bilateralen Typus, nämlich der Hodegetria-Kreuzigung, wird in der kypriotischen Handschrift (fo 2^r) K.Spyridakis, 'Η περιγραφή τῆς Μονῆς Κύπριου ἐπὶ τῇ βάσει ἀνεκδότου χειρογράφου, Κυπριακὰ Σπουδὰ 13, 1949, 16 angedeutet (Siehe Anhang II Nr. 1^{*}).

321) Florenz, Museo Nazionale des Bargello (1.10x0,71m): Die Gottesmutter-Passions-Darstellungen, unter denen die Kreuzabnahme anstatt der Kreuzigung (Hagel, Die Anfänge 134 Abb.185 (toskanisch um 1260-1270, von Byzanz beeinflusst). Über die Kreuzabnahme siehe unten S.105ff.

322) Hosios Lukas (Ernst Diez-Otto Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass. 1931, 119. Vgl. Millet, Recherches 32). Zahlreich sind die Beispiele -aus der Spätzeit- mit der Kreuzigung auf der westlichen Wandfläche des Naos über der Tür eingeordnet. Für das Phänomen vgl. S. 131 f., 144 und 196.

Gottesmutter-Ikone von Vladimir (Abb.26) behauptet A. Anisimov sie sei nachträglich, und zwar am Ende des 14. Jahrh. gemalt worden⁽³²³⁾, während die Meinungen über ihre Vorderseite geteilt sind. Die meisten halten sie für ein Werk aus der Komnenenzeit. Einerseits die Einwände von Wlad. Sas-Zaloziecky, der aus stilistischen Gründen die Vorderseite eher in die Paläologen- als in die Komnenenzeit setzen möchte⁽³²⁴⁾, andererseits eine dem Holz entwachsene Leiste auf der Rückseite, die für die Gleichzeitigkeit dieser Seite mit der Vorderseite spricht⁽³²⁵⁾, und schließlich die Parallele der Ikone in Athen, bei der beide Seiten gleichzeitig und sicher ins 14. Jahrhundert zu datieren sind, machen wahrscheinlich, daß die Malerei der Rückseite zeitlich mit der Hodegetria der Vorderseite zusammengeht. So deuten die vorliegenden Beispiele darauf hin, daß die Hetoimasia auf den bilateralen Ikonen keine gelegentliche Bereicherung einer einfachen Kreuzes-Darstellung darstellt, sondern daß sie einem ikonographischen Programm angehört. Man kann darin eine theologische Bearbeitung der auf den bilateralen Ikonen bereits eingebürgerten Kreuzigungs-Darstellung ins Sakramentale sehen.

Die innere Beziehung zwischen Hetoimasia und Kreuzigung wird deutlich aus der Zusammenstellung beider Sujets an dem prunkvollen Kreuz in Cosenza (Basilicata), Schatzkammer der Kathedrale (12. Jahrh.)⁽³²⁶⁾. Die Hetoimasia findet sich unter dem Gekreuzigten; auf dem dargestellten Altar sieht man, anstatt des Evangelienbuches, neben dem herabgestiegenen Heiligen Geist, den Kelch und darüber

323) A.I. Anisimov, Our Lady of Vladimir, Prag 1928, 32 f.

324) Wlad. Sas-Zaloziecky, Die byzantinische Kunst, Berlin 1963/Ullstein, 121

325) Vgl. unten Anhang II, Notiz.

326) Siehe Anm. 290a.

die deutlich lesbare Inschrift " /"Ην/ηστα(ι)" aus der Basileios-Liturgie⁽³²⁷⁾, ein Hinweis also auf die Beziehung der Passion Christi zum kirchlichen Mysterium⁽³²⁸⁾. In der Ikonographie unserer Ikonen ist der Passions-Ritus, dem sich die Kreuzigungs-Ikone anpasst, in dogmatische Lehre umgewandelt, was bereits im Bild zum Ausdruck kommt; die Teleologie der Passions-Zeremonien liegt in ihrem eucharistischen Gehalt. Auf der Ikone in Athen trägt die Ikonographie noch ausgeprägt sakramental-soteriologischen Charakter: oben zu beiden Seiten der Muttergottes je ein Engel (himmlische Wächter), ringsherum auf dem Rahmen das Dodekaorton, d.h. die Geschichte der göttlichen Oikonomia⁽³²⁹⁾.

327) "Ενυσται καὶ τετέλεσται" das Initium des Schlußgebetes (Εὐχὴ ἐν τῷ σκευοφυλακείῳ) Goar, Εὐχολόγιον 149 (=Brightman, Liturgies East and West. 411, Trempelas, Λειτουργίαι 194. Über das Gebet A. Strittmatter, "Ενυσται καὶ τετέλεσται", Traditio 11, 1955, 395ff

328) Vgl. Germanos II., Patriar. v. Konstant., In Domini corp. sepult.: "Ἀπακτέον αὐτοῦς ὕδωρ ποτισθησομένους ... Ἰδοὺ γὰρ Σάββατον, καὶ ὁ λόγος ἐξέρχεται ὑψεύσασθαι τὸν σταυρόν, ἔτι τοῖς δεσποτικοῖς σταζόμενον αἵμασιν... καὶ ὁ κατασπασάμενος ἄνθρωπος ... τοῦ θεωρῶντος αἵματος ἐπιφοινίξας τῷ ἐρυθρήματι ... Τὰ δὲ τῆς χθὲς ἡμέρας καὶ ὅσα τοῦ πάθους καὶ τῆς ἐπὶ τοῦ σταυροῦ ἀδοξίας, ἄρτι κατανοοῦμεν" (P.G. 98, 248-249 und 142 f.).

329) Über die Oikonomia vgl. unten S. 153 und 157 f. Für das Thema der Hetoimasia im allgemeinen Th. v. Bogyay, Zur Geschichte der Hetoimasie, Akten XI. Intern. byzant.-Kongr. München 1958, München 1960, 58 ff., W. H. Codrington, The Heavenly Altar in the Byzantine Liturgy and elsewhere East Churches Quarterly 3, 1938, 125 ff.

II. Die Kreuzabnahme

Hinweise auf die Verwendung einer Ikone der Kreuzabnahme als "scenischem" Element bei den Passions-Zereemonien finden sich erst in der Spätzeit: Athonitische Typika Dionysiu-Kloster Cod.449 (aus dem Jahre 1624)³³⁰⁾ und Laura-Kloster Cod.94 (16.Jahrh.)³³¹⁾. Sie ersetzt eine Kreuzigungs-Ikone in der Vesper des Karfreitags, d.h.bei dem der Kreuzabnahme gewidmeten Offizium⁽³³²⁾. Es handelt sich, wie bereits oben bei der Verwendung der Kreuzigungs-Ikone, um die übliche Aufstellung der Fest-Ikone eines entsprechenden Festes⁽³³³⁾. Der Ritus mit der Kreuzabnahme-Ikone geht allerdings weiter zurück als es an Hand der erhaltenen Typika zu belegen ist. Dies läßt sich aus einer kleinen Gruppe von nur zwei Ikonen des bilateralen Typs erschließen, die die "Gottesmutter-Kreuzabnahme" aufweisen: höchstwahrscheinlich die Ikone Serrai, Prodromos-Kloster (Anhang II Nr.11) und Athos, Chilandarion-Kloster (Anhang II Nr.34). Ein Diptychon im Sinai-Kloster vom Typus "Hodegetria-Kreuzabnahme" (15.Jahrh.)⁽³³⁴⁾, deutet ebenfalls darauf hin⁽³³⁵⁾. Es ist darin ohne Zweifel eine verhältnismässig späte Erweiterung der Praxis mit einer "Gottesmutter-Kreuzigungs-Ikone" zu sehen, die nicht nach dem 13.Jahrh. entstanden

330) Siehe Anm. 286.

331) Siehe Anm. 287.

332 Vgl.oben Anm. 100c.

333) Siehe oben S. 87 f.

334) Georgios und Maria Soteriu, Εἰκόνες τῆς Μονῆς
Εὐαῶ, Athen 1956 - 1958, 204-205 Abb.234
(Dimens.0,12 x 0,25 m.)

335) Vgl.die Diptycha "Gottesmutter-Kreuzigung"
oben S. 101.

ist, nämlich dem Zeitpunkt, dem, wie es scheint, die Ikone des Prodromos-Klosters angehört (335a).

Einen tieferen Grund für die Verwendung einer bilateralen Ikone in der Vesper des Karfreitags, d.h. für die Verwendung einer Gottesmutter-Darstellung neben der den direkten Bezug aufweisenden Kreuzabnahme-Darstellung bildete die Vorstellung von der Rolle der Gottesmutter, voller Liebe für ihren Sohn während der Kreuzabnahme; sie ist lebendig in der Predigt des Georgios von Nikomedeia geschildert (336), einem Text, der quasi rituell bei den abendlichen Zeremonien des Karfreitags gelesen wurde (337). Kurt Weitzmann bestätigt in seiner Analyse über den Ursprung des ikonographischen Themas des Threnos, daß das um 1100 zum erstenmal aufkommende Motiv, daß die Gottesmutter die freie Hand Christi in der Kreuzabnahme

335a) Für die Annahme, daß das Paar "Gottesmutter-Kreuzabnahme" verhältnismässig spät in Erscheinung trat und im öffentlichen Kult nur ausnahmsweise verwendet wurde, liefert die Seltenheit von solchen Diptychen in der italienischen Kunst einen Grund. Einziges Beispiel (nur der Flügel mit der Kreuzabnahme erhalten: 0,42 x 0,32 m - ist Garrison, Italian roman. 103 Nr. 266 (zweite Hälfte des 13. Jahrh.). Im Gegensatz dazu die Gruppe "Gottesmutter-Kreuzigung" (siehe oben S. 101).

336) Georgios v. Nikom., Oratio VIII, in SS. Mariam assist. cruci "Ἀλλὰ σὸπει μοι πάλιν τὴν Μητέρα περιστάμενην (!) καὶ διακαρτεροῦσαν καὶ πρὸς ἅπαντα προσκειμένην· τῇ τε γὰρ πάθει κοσμίως καὶ οὐκ ἀγενῶς προσωμίλει καὶ τῇ χρεῖα χεροῖν οἰκείαις καθυπουργεῖ. Οὕτω τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἤλους κόλποις ὑπεδέχετο, τὰ δὲ ἀπολυόμενα μέλη περιπτυσσομένη κατεφίλει· καὶ ἀγνάλας ἐπιτιθεῖσα, μόνη τῇ ἀπὸ τοῦ σταυροῦ καταβάσει διακονεῖν ἐπροθυμοποιεῖτο" (P.G. 100, 1485-1488). Vgl. Christos Paschon VV. 1306 ff. (A. Ellissen, Die Tragödie Χριστοῦς Πάσχων. Analekten der Mittel- und neugriechischen Literatur, I, Leipzig 1855, 112 f = P.G. 38, 240 f.).

337) Siehe oben S. 30 und bei den gedruckten, in S. 48 f. zitierten Typika.

faßt, einer humanistischen Richtung angehört, die ihre Anfänge in der byzantinischen Kunst des 10. Jahrhunderts hat⁽³³⁸⁾. Man beachte, daß die betr. humanistische Richtung in die gleiche Zeit fällt wie die Ausbildung des rituellen Threnos mit der "Presbeia", nämlich etwa ins Ende des 10. Jahrhunderts⁽³³⁹⁾.

III. Theologisch - spekulative Themata

Vorbemerkung.

In dem vorliegenden Kapitel werden Sujets behandelt, die uns sowohl auf bilateralen als auch auf Ikonen des üblichen Typus begegnen, von denen es aber keine Angabe über ihre rituelle Verwendung während der Passions-Zeremonien gibt. Doch beziehen sie sich inhaltlich auf die Vorstellungen über die Passion Christi. Ausserdem bildet unter ihnen das Thema der Acheiropoietos (das Hagion-Mandelion) die Voraussetzung für die Einführung der Ikone Christi, die Akra Tapeinosis (der Schmerzensmann), die

338) K. Weitzmann, The Origin of the Threnos, in De Artibus Opuscula XL (=Essays in Honor of Erwin Panofsky), New York 1961, 482 f. Zur Marien-Geste vgl. Millet, Recherches 470 ff. Die frühesten, von Weitzmann zitierten Beidpiele; das karolingische, aber von der zeitgenössischen byzantinischen Ikonographie beeinflusste Elfenbein im Louvre (A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser VIII. - XI. Jahrhundert, I, Berlin 1914, 45, Nr. 80 Taf. XXXII /=Millet, a. a. O., 472/) und das byzantinische Elfenbein, München Staatsbibl. Cod. Lat. 6831 Cim. 181 (Adolph Goldschmidt - Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, I, Berlin 1930, 30 Nr. 22 Taf. VI).

339) Siehe oben S. 92 f.

ausdrücklich von den Texten als ein Schau- und Verehrungselement der Passions-Zeremonien erwähnt wird⁽³⁴⁰⁾. Also bedürfen diese Sujets einer Untersuchung im Zusammenhang mit den Passions-Riten. Ihr Charakteristikum liegt nun darin, daß ihre Beziehung zur Passion nur indirekt, durch eine theologisch-spekulative Weise ausgedrückt wird. Anstatt einer historisch ausgerichteten Ikonographie mit Sujets aus den Ereignissen der Passion, wie z.B. die Kreuzigung und die Kreuzabnahme, durch die konkrete Vorstellungen vor Augen geführt würden, entsteht durch die betr. Sujets eine Passionsikonographie, die nach einer subtilen theologischen Bearbeitung von Ideen über die Passion Christi entstanden ist und die eine Abstammung von interkulturellem Milieu verrät. Das letztere bildete natürlich kein Hindernis für die Verwendung der betr. ikonographischen Themata in dem öffentlichen Kult.

1. Christus und die Gottesmutter

Unter den bilateralen Ikonen findet sich eine Gruppe mit Christus Pantokrator auf der einen und der Gottesmutter auf der anderen Seite. Es handelt sich um die Ikonen Moskau, Tret'jakov-Galerie, aus dem Pokrov-Kloster im Suzdal (Anhang II Nr.17); Sofia, Archäologisches Museum, aus der St. Stephans-Kirche, Mesembria (Anh. II Nr.25) und, aus dem Bereich der Kunst Italiens, um die Ikone in Vetralla, (Lazio, S. Maria Assunta-Kirche (Anh. II Nr.22)). Eine vierte, in der Hagia-Sophia, Konstantinopel, ist uns nur literarisch bekannt (Anh. II Nr.2). Die erhaltenen Stücke gehören dem 14. Jahrh. an; für die konstantinopolitanische Ikone liefert uns das Jahr 1396, in dem sie inventarisiert wurde, einen terminus ante quem. Die Gottesmutter auf der Moskauer Ikone gehört dem Typus der "Grusinischen", einer Variante der Hodegetria, an; auf der Ikone in Sofia wird die Gottesmutter vom "Glykophilusa" (Eleusa)-Typus durch den Titel "Gorgoepekoos" (die eilends Erhörende) bezeichnet. Die Gottesmutter der Ikone in Vetralla ist in Gebetshaltung dargestellt.

340) Siehe oben S.38f. und 42f. Vgl. unten S. 197 ff.

Wir müssen uns fragen, warum die Darstellung eines Pantokrator und einer Gottesmutter auf einer Ikone vereint wurden. Eine rationalistische Antwort wäre die, daß man auf diese Weise die Hauptdarstellungen eines Ikono-stasisprogramms in einem Stück zusammenfaßte, um sie als Prozessionsikone zu verwenden. Doch prüfen wir diese Frage näher; sie bedarf einer detaillierten Analyse. Den bilateralen Ikonen der vorliegenden Gruppe liegen selbstverständlich zwei normalerweise getrennte Ikonen zugrunde, deren Sujets auf einer Tafel bilateral zusammengestellt wurden, um auf diese Weise eine Kult-Einheit zu bilden: nämlich eine Pantokrator- und eine Gottesmutter-Ikone, nach der Anordnung z.B. des Elfenbeindiptychons Bamberg, Staatl. Bibl. Cod. A, 11. 54 und 55 (11. Jahrh.)^(340a). Die Gruppe wird durch die Darstellung der Gottesmutter in Vetralla (Anh. II Nr. 22) charakterisiert; nach links gewandt und mit Gebets-Gebärde gehört sie dem byzantinischen Typus der Gottesmutter "δεομένη" (die Gott anflehende) an: eine Madonna Avvocata. Ein solcher Sinn wird ebenfalls durch den Beinamen "Gorgoepekoos" auf der Ikone in Sofia (Anh. II Nr. 25) angedeutet, obgleich sie einem anderen Typus angehört. Auf der Moskauer Ikone (Anh. II Nr. 17) ist dieser Sinn durch die Verwendung einer Variante der Hodegetria in den Hintergrund gedrängt, sodaß ein anderer Ideen-Zusammenhang zum Ausdruck gebracht wird^(340b). Die Idee des Paares "Pantokrator - Deomene" ist klar. Es wird damit der Begriff der Fürbitte der Gottesmutter bei Christus für die Menschen versinnbildlicht. Getrennt müßten beide Darstellungen folgendermaßen aufgestellt sein: Christus links - die Gottesmutter rechts (nach links zu Christus gewandt).

340a) Goldschmidt - Weitzmann, Elfenbeinsculpt., II, Berlin 1934, Nr. 65 a u. b Taf. XXV, Vgl. Talbot-Rice, Art of Byzantium Nr. 154, Sirarpie der Nersessian, Two images of the Virgin in the Dumbarton Collection, Dumb. Oaks papers 14, 1960, 79 Abb. 8.

340b) Siehe unten S. 124. Wir stellen die Ikone in Vetralla an die Spitze der betr. Gruppe und orientieren unsere Untersuchung nach der von ihr vertretenen Variante, weil sie in der Kunst Italiens, nach Hager, die Anfänge 49, einen "Sonderfall" darstellt. Zudem halten wir sie für die Replik eines byzantinischen Vorbilds.

Man denkt dabei an eine Vereinfachung der üblichen Deesisdarstellung von Christus zwischen der Gottesmutter und Johannes dem Täufer durch Wegfall des Letzteren. Dies würde einer Deesisynthese um das Ende des ersten Jahrtausends entsprechen, mit den Figuren Johannes links und der Gottesmutter rechts, also nach links gewandt⁽³⁴¹⁾, was aber bedeuten würde, daß der Typus der bilateralen Ikonen "Christus-Gottesmutter" so früh zu datieren wäre; doch gibt es dafür keine sichere Grundlage. Eine Schwierigkeit ist noch, daß der normale Deesis-Typus

341) Vgl. die Deesis auf folgenden Elfenbeinen: Berlin Staatliche Museen, Skulpturenabt., Inv. Nr. 576 (10. Jahrh.) (F.W. Volbach, Die Elfenbeinwerke / Staatl. Museum zu Berlin, Erster Band/, Berlin-Leipzig 1923, 11 Nr. 576 Taf. 15, Goldschmidt - Weitzmann, Byzantin. Elfenbeinsulpt., II, 26 Nr. 7 Taf. II, Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 60); Rom, Palazzo di Venezia (Mitte des 10. Jahrh.) (*ibid.*, 33 Nr. 31 Taf. Xa; Vgl. Talbot-Rice, Art of Byzantium Nr. 99, John Beckwith, The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453, London /1961/, 80 Abb. 97, Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 69); Rom, Museo Cristiano, Vatikan (Mitte des 10. Jahrh.) (Goldschmidt-Weitzmann, 34 Nr. 32 Taf. XI); Paris Louvre, Department des Objets d'art Nr. 3247, Triptychon Harbaville (Mitte des 10. Jahrh.) (*ibid.*, 34, Nr. 33, Taf. XIII Diehl, Manuel d'art byz. 2^{II}, 662 f. Abb. 323, Beckwith, 82 Abb. 98, Brehier, Sculpt. et arts mineurs 74 Taf. XXX, Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 70); Paris, Sammlung von Marquet de Vasselot (10. Jahrh.) (Goldschmidt-Weitzmann, 45 Nr. 69 Taf. XXVII); München, National-Mus. Katal. V Nr. 159 (10. Jahrh.) (*ibid.*, 46 Nr. 70 Taf. XXVII; Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 71). Unter den späteren Beispielen die Darstellung auf dem Kästchen in New-York, Metropolitan Museum Nr. 17.190.238 (11.-12. Jahrh.) (Goldschmidt-Weitzmann, a.a.O., I, 57 Nr. 100 Taf. LXa).

in der Monumentalkunst die Gottesmutter links (nach rechts gewandt) zeigt⁽³⁴²⁾.

So ist, d.h. mit der betenden nach rechts zu Christus gewandten Gottesmutter, die Anordnung auf dem Diptychon in Bamberg^(342a). Doch ist nicht sicher, ob das Bamberger Elfenbein zu seiner Zeit als eine Vereinfachung einer Dreiergruppen-Deesis konzipiert worden ist. Denn Christus und die Gottesmutter allein bilden bereits eine sinnvolle Gruppe: die Gottesmutter erscheint als Fürbitterin vor Christus Pantokrator; damit kommt eine Idee zum Ausdruck, die primärer ist als die mit Johannes, dessen Darstellung in der Deesis von den Litaneien-Vorstellungen

342) Kappadokien: Tscharakle-Kilise (Guil. de Jerphanion, Une Nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, I, Paris 1925-1932, 456, Taf. 126, 1), Vierzig-Märtyrerkirche (ibid., II, Paris 1936, 162 Taf. 161, 3), Trikonchos zu Taghar (ibid., 189, Taf. 166, 1), Karabasch-kilise (ib., 342 Taf. 196, 2); S. Maria Antiqua, Rom (Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, II, Freiburg i. Br. 665 f. Taf. 145). Mehrere Angaben bei Konst. D. Kalokyres, Αὐθεντικὰ τελεγραφεῖα τῆς Κρήτης, Athen 1957, 99 ff. Schon im 7. Jahrh. bekannt (Sophronios v. Ierosol., SS. Cyri et Ioann. mirac. 36 / P.G. 87, 3557/. Vgl. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 258 mit übrigen Literaturangaben). Vgl. die Elfenbeinskulpturen: Berlin, Staats-Bibl. Cod. Theol. Lat. 4^o. 3 (Goldschmidt-Weitzmann, Byzantin. Elfenbeinskulpt., II, 42 Nr. 55 Taf. XXIII), Würzburg, Universitäts-Biblioth. Ms. Theol. fol. 66 (ibid., 42 Nr. 56 Taf. XXIII). Beispiele auf Ikonen bei G. und M. Soteriu, Εἰκόνες Σινῶ Abb. 48, 57, 83, 95/96, 106, 198 u. a. m. Für die Spätzeit M. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητικὰ Χρονικὰ 10, 1956, 276 ff.

342a) Siehe S. 109.

abhängig ist und so ein zusätzliches Element in der Deesis bildet^(342b). Deutlicher wird dies auf den Evangelien-Buchdeckeln, die mit einem Christus Pantokrator (Vorderseite) und einer Maria Orans (Rückseite) versehen sind^(342c). Der theologische Sinn dieser Zusammenstellung ist ausser durch das Evangelium selbst (die Verwirklichung der göttlichen Oikonomia durch das erlösende Werk Christi) auch durch die Symbolik beider Sujets im ikonographischen Programm der Kirchen seit dem 9. Jahrhundert. - Christus Pantokrator in der Kuppel, die Maria Orans in der Hauptapsis- und als Spiegelung solcher Monumental-Malerei zu erklären^(342d). Ausserdem hat das Paar "Christus-Gottesmutter" früher als die Deesis Eingang in der Monumentalmalerei gefunden^(342e).

342b) Vgl. C. Osieczkowska, La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints, Byzantion IX, 1934, 46 ff., 60 ff., E.H. Kantorowicz, Ivories and Litanies, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V, 1942, 58 ff., 71 f.

342c) Venedig, Bibliot. Marc. Cl. 1 Nr. 100 (Pasini, Il tesoro 117 Taf. X /Christus/ und XI, 13 /Gottesmutter/; vgl. Talbot-Rice, The art of Byzantium Nr. 141 und Murano-Grabar, Venedig 77 /Christus/); Cl. 3., Nr. 111 (Pasini, 116 Taf. IX /Chr./ und XI, 12 /Gottesm./; Talbot-Rice Nr. 140 und Taf. XIV).

342d) Photios, In dedic. nov. eccles. " 'Η δὲ ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου ἀνεγειρομένη ἀφ' ἧς τῇ μορφῇ τῆς θεοτόκου περιστρέφεται, τὰς ἀχράντους χεῖρας ὑπὲρ ἡμῶν ἐξαπλούσης" (sc. nach Christus in der Kuppel)" (P.G. 102, 572); in Bezug auf die Auffassung, daß die Kirche "ἄλλος οὐρανὸς ἐπὶ τῆς γῆς" ist (ib. 573).

342e) Im Programm der Wandmosaiken der Notre Dame de La Daurade, Toulouse (Ende des 5. bis Anfang des 6. Jahrh.?) (Helen Woodruff, The Iconographie of the Mosaics of La Daurade, Art Bulletin XIII, 1931, 88-89; für die Datierung 99. Vgl. Sirarpie der Nersessiam, Two Images of the Virgin in the Dumbarton Collection, Dumb. Oaks Papers 14, 1960, 79).

Verständlicher wäre eine Erklärung der bilateralen Ikonen "Pantokrator - Gottesmutter Fürbitterin" als Verquickung der zwei zu beiden Seiten der Ikonostasistür, der ὁρατὰ πύλην, befindlichen Gottesmutter- und Christus-Ikonen. Aber auch hier wird die Gottesmutterikone links angeordnet^{342f}), während auf der bilateralen Ikone in Vetralla (Anh. II Nr. 22) die Wendung der Gottesmutter nach links eine Stellung rechts von Christus voraussetzt. Auf eine solche Stellung deutet eine Anzahl von Darstellungen hin, die der Gottesmutter in nach links gewandter Gebetshaltung zeigen. Dies betrifft namentlich die "Chalkoprateia" oder "Hagiosoritissa" und die "Chymeute".

Ein Nachklang bei Kleinkunstwerken seit dem 6. Jahrhundert: Evangelien-Buchdeckel in Etschmiadzin-Kl. (F.v. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,² Mainz 1952, 70 Nr. 142, Taf. 44), Diptychon Paris, Biblioth. Nation. (ibid., 71-72 Nr. 145 Taf. 47). Die richtige Zusammenstellung des Elfenbein-Diptychons Berlin, Staatl. Museen Inv. 564/565 (ibid. 67 Nr. 137 Taf. 42, ders. Die Elfenbeinwerke / = Staatl. Museen zu Berlin, I/, Berlin-Leipzig 1923, 5 Taf. 6. O. Wulff-W. F. Volbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen und italienischen Bildwerke / = Staatl. Museen Berlin, III/, Berlin-Leipzig 1923, 17 Taf. VI) ist die nach Wulff-Alpatoff, Denkmäler Ikonenmal. 28 und 258/9 Abb. 10, mit der Gottesmutter rechts Christi.

342f) Ein Gegenbeispiel, mit der Gottesmutter rechts, findet sich als Wandmalerei auf der gemauerten Ikonostasis in Staro Nagoricino (I. Popović - V. R. Petković, Staro Nagoričino, Psača, Kalenič / = Srpska Kraljevska Akademia, Monumenta Serbica Artis Mediaevalis, I/, Belgrad 1933, 48 Taf. XXIX, 2); auf den Pfeilerstirnen des Bema derselben Kirche begegnet uns aber - was wesentlicher ist - die normale Anordnung "Christus-Gottesmutter" (Richard Hamann - Mac Lean-Horst Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis frühen 14. Jahrhundert / = Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Ost-europas, Band 3/, Giessen 1963, Taf. 277 und Plan 31 Nr. 1-4).

Die erstere ist uns aus mehreren Repliken bekannt; die letztere ist ikonographisch mit der ersten identisch. Eine Ikone im Sinai-Kloster, auf der beide Mariendarstellungen nebeneinander aufgebracht sind⁽³⁴³⁾, macht jedoch durch ihre Bezeichnungen -die eine als Hagiosoritissa", die andere als "Chymeute"- klar, daß man hier Repliken von zwei Ikonen dargestellt hat, die trotz ihrer ikonographischen Ähnlichkeit im onotologischen Sinn von einander verschieden waren.

Einer Analyse bedarf die Gottesmutter Hagiosoritissa^(343a). Es handelt sich um eine Gottesmutterdarstellung, die sich in der Kirche im Bezirk der Chalkoprateia in Konstantinopel befand, einer der vornehmsten im Zeremoniell des kirchlichen Lebens der Hauptstadt^{343b)}. Was aber das Objekt besonderer Verehrung in dieser Kirche bildete, war nicht eine Ikone, sondern eine Reliquie, nämlich die Hagia Soros ('Αγία Σορός), der Gürtel der Gottesmutter, in einem Kästchen aufbewahrt. Also verdankte die Ikone der Gottesmutter in Chalkoprateia ihren Ruhm dem Heiligtum; sie bildete keine reliquienartig verehrte Ikone, d.h. einen in dem Bestreben nach Archaisierung treu wiederholten ikonographischen Kult-Typus, wie es gewöhnlich in diesen Fällen geschieht, sondern einen nur ideell nachzuahmenden. So wird auf einem Stempel des

343) G. und M. Soteriu, Εἰκόνας Σινῶ 126, Abb. 146 und 147.

343a) Literatur: N. P. Lichačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikononisi. Izobraženije Bogomateri usw.*, St. Petersburg 1911, 56 ff., Kondakov, *Ikonogr. Bogomateri*, II, 294 ff., N. L. Okunev, *Aril'e. Pamjatnik serbskago iskusstva XIII veka*, Seminar. Kondakov. VIII, 1936, 234 f., der Nersessian, *Dumb. Oaks Papers* 14, 1960, 78 ff.

343b) Siehe Janin, *Géorg. ecclés.*, III. *Églises et monast.* 246 ff. Vgl. Mateos, *Le typikon de la Grande Église*, II, Index topograph. s. v.

Ioannes Samonopilos (12. Jahrh.) als Hagiosoritissa eine Gottesmutter mit dem Kind bezeichnet^(343c); auf Münzen, in Thessalonike unter dem Kaiser Theodoros Komnenos Dukas (1224-1230) geprägt, wird die Hagiosoritissa in Vollfigur als Orans nach dem Typus der Blachernitissa dargestellt^(343d); und auf Münzen des Kaisers Manuel I. Komnenos (1143-1180), also höchstwahrscheinlich in Konstantinopel geprägt, wie auch auf anonymen Münzen der Komnenenzeit und auf ähnlichen aus der Paläologenzeit, wird die Hagiosoritissa vollfigurig und in Gebetshaltung - aber nach rechts gewandt - wiedergegeben^(343e). Infolgedessen wird von der Forschung jede nach rechts oder links gewandte Gottesmutterdarstellung in Gebetshaltung dem ikonographischen Typus der Hagiosoritissa zugeschrieben, wie z.B. die Ikone im Dom in Freising, aber auch jene im Dom in Spoleto, deren Typus durch eine andere ikonographische Ableitung zu erklären ist^(343f).

Es stellt sich die Frage nach dem Archetypus der Hagiosoritissa. Wir nehmen als getreue Vertreter des Typus jene Beispiele an, bei denen die Gottesmutter nach links gewandt, in Gebetshaltung vor einer Halbfigur Christi dargestellt wird. Es gibt zwei Varianten davon: Eine mit der Gottesmutter vollfigurig - auf einem Stempel der Dumbarton-Oaks Collection^(343g) und in der Miniatur Athos, Laura-Kl. Cod. 103 A fo 3^(343h); und die andere mit der

343c) V. Laurent, La Collection C. Orghidan (=Bibliothèque Byzantine, Documents 1), Paris 1952, Nr. 466.

343d) Tommaso Bertelè, La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina, Rev. Ét. Byzant. XVI, 1958, 234 Abb. 5-6.

343e) Ibid., 233 Abb. 1-4 und 234 Abb. 7.

343f) der Nersessian, Dumb. Oaks Papers 14, 1960, 78 ff.

Die Ikone in Freising bei Marinos Kalligas, Βυζαντινὴ φερρητὴ εἰκὼν ἐν Freising, 'Αρχαιολ. Ἐφημ. 1937, II, 502 ff. Abb. 2 und 3; vgl. Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 214.

Über die Ikone in Spoleto siehe unten S. 125.

343g) der Nersessian, a.a.O., 78 Abb. 3.

343h) Ibid., 84 Abb. 13.

Gottesmutter halbfigurig -Email in der Schatzkammer Notre-Dame in Maestricht (Ende des 11.Jahrh.)⁽³⁴³ⁱ⁾ und die ehemals in der S.Maria in Campo Marzio,Rom befindliche Madonna Avvocata,ein römisches Werk um 1205 bis 1215^(343j). Die letztere Variante ist natürlich als eine verkürzte Replik der ersteren,d.h.als Übertragung eines monumentalen Vorbildes in die Form einer Kultikone zu verstehen;und sie deutet darauf hin,daß bei der bezw. unter der monumentalen Darstellung eine Ikone mit demselben Sujet,aber in verkürzter Form,zur Verehrung -zum Küssen usw.- aufgestellt sein mußte,wie z.B.die kleine Ikone unter der Hodegetria (Abb.5).

Sirarpie der Nersessian hat schon auf monumentale Darstellungen Christi und der Gottesmutter auf den Pfeilerstirnen zu beiden Seiten des Altarraums hingewiesen^(343k):am frühesten in Notre-Dame de La Daurade

343i) Bei F.Volbach - G.Salles - G.Duthuit,Art byzantin, Paris (1933);65 Taf.64 A, Beckwith,Art of the Constantinople 110 Abb.135, der Nersessian,a.a.O.,78.

343j) Garrison, Italian Romanesque 68 Nr.138 (1,07 x 0,575m.). Die innere Beziehung der letzteren zur Ikone in Vetralla (siehe oben S.109) ist augenscheinlich.Daß beide von einem Vorbild,das großen Ruhm genossen hatte, abhängig sind,ist aus der Anzahl der Repliken des Gottesmuttertypus in Gebetshaltung nach links,und zwar in Italien zu erschließen: Rom,Monast.del S.Rosario(12.-13.Jahrhundert) (Garrison,a.a.O.,Nr.140),Rom,S.Alessio (13.Jahrhundert?) (ibid.,Nr.141),Rom,S.Lorenzo in Damaso (14.Jahrhundert) (ibid.Nr.142),Rom,S.Maria in Aracoeli (Datum unbestimmt) (Ib.Nr.143),Rom,S.Maria in Campo Marzio (Anfang 13.Jahrh.) (ib.,Nr.144),Rom,S.Maria in Via Lata (1290-1300) (ib.,Nr.146),Tivoli,S.Maria Maggiore (ein römisches Werk des späten 13.Jahrh.) (ib.,Nr.148).

343k) der Nersessian, Dumb.Oaks Papers 11,1960, 81.

- ein Zentralbau, vielleicht ein Baptisterium^(343 1). Ernst Dobschütz vermutet eine ähnliche Anordnung für die von Andreas von Kreta dem Apostel Lukas zugeschriebenen Ikonen, die sich, wie man damals glaubte, in Rom oder in Jerusalem befanden^(343 1¹). Eine Wiederpiegelung dieser frühen Anordnung darf man natürlich in den Halbfiguren Christi und der Gottesmutter, die auf der enkaustischen Ikone des Johannes des Täufers im Museum der Geistlichen Akademie in Kiew, Inv. 3317 aus dem Sinai-Kloster^(343 1²) und auf der Mosaik-Ikone des Heiligen Nikolaos im St. Johannes-Theologos-Kloster, Patmos^(343 1³), die zentrale Figur begleiten, vermuten.

343 1) Siehe Anm. 342e.

343 1¹) Andreas v. Kreta, De sanct. imag. venerat.:

"Τρίτον ὑπόδειγμα Λουκᾶν ... ζωγραφῆσαι ... αὐτόν τε τὸν σαρκωθέντα Χριστὸν καὶ τὴν αὐτοῦ ἄχραντον μητέρα καὶ τούτων τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκίαν εὐκλειαν. Καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δὲ ἐπ' ἀκριβείας κεῖσθαι ταύτας φασίν"

(P.G. 97, 1301-1304 und v. Dobschütz, Christusbilder 185* - 186*). Vgl. v. Dobschütz 269**.

343 1²) D. Ainalov, Sinaiskija ikony voskovoј živopisi, Vizant. Vremen. IX, 1902, 368 ff. Taf. V, O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam 1924, 311 Abb. 289, Wulff-Alpatoff, Denkmäler Ikonenmal. 20 und 258 Abb. 8, N.P.Kondakov, Russkaja ikona, III, Prag 1931, 21 f. Abb. 5, Felici-Liebenfels, Geschichte byz. Ikonenmaler. Taf. 31 B, Pächt, in Essays in Honor E. Panofsky 411 Abb. 7. Auf einer späteren Ikone Johannes des Täufers (12. Jahrh.) im Sinai-Kloster (G. und M. Soteriu, Εἰκόνες Σινᾶ 98 f. Abb. 86) ist die Anordnung umgekehrt (Gottesmutter-Christus), nach dem später üblichen Programm (vgl. Anm. 343^r).

343 1³) Anna Maraba-Chatzenikolau, Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου, Δελτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ., Per. IV, 1, 1959, 127 ff. Taf. 52-53, Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 162 mit weiterer Literatur.

... späteren Beispielen -sc. die mit Christus links Gottesmutter rechts- ist die Gottesmutter Deomene durch eine mit dem Kind (Hodegetria) ersetzt^(343m). Man kann dieses Programm, das selbstverständlich aus der Zeit, bevor sich die Ikonostasis ausgebildet hatte, stammt, als Auswirkung des Inhalts eines alten Schlußgebetes der Liturgie erklären⁽³⁴³ⁿ⁾; sie wurde hinter dem in der Mitte des Naos aufgerichteten Ambo^(343 o) von dem Zelebranten mit Verehrungsgebärde angesichts der Darstellungen Christi und der Gottesmutter deklamiert.

Infolge der vorangegangenen Analyse über die Hagiosoritissa kann man erschließen, daß ihr Archetypus eine nach links gewandte Figur der Gottesmutter sein mußte, die in Beziehung zu einer nach rechts gewandten Figur Christi stand. Durch die Halbfigur Christi auf den erwähnten Beispielen, oben links hinzugefügt^(343p), wollte man gerade diese ideale Beziehung zur Figur Christi versinnbildlichen. Also bildete die Hagiosoritissa keinen ikonographischen Sonderfall^(343r); nur, daß sie uns aus einem der

343m) Chora-Kirche, Konstantinopel (P.A. Underwood, Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1955-1956, Dumb.Oaks Papers 12, 1958, 283 Abb. 17), Porta-Panagia, Thessalien (A. Orlandos, 'Αρχ. Βυζ. Μνημ. 'Ελλ. 1, 1935, 29 ff. Abb. 14 und 20-21). Vgl. der Nersessian, a.a.O., 81.

343n) "Ποῦτον αἶνον ἢ ποῦτον ὕμνον ἢ ποῖαν εὐχαριστίαν ἀνταποδώσωμέν σοι τῷ φιλανθρώπῳ Θεῷ ἡμῶν ... Εὐχαῖς καὶ πρεσβείαις τῆς Παναγίας ἀχράντου Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας καὶ πάντων τῶν ἁγίων σου" (Brightman, Lit. East. and West. 343, Trempelas, Λειτουργία 155).

343 o) Für den Ambo siehe oben S. 85.

343 p) Siehe oben S. 113 f.

343 r) Die umgekehrte Anordnung, nach dem Schema "Gottesmutter - Christus", d.h. mit der Gottesmutter nach rechts gewandt, wie auf dem Diptychon in Bamberg (siehe oben S. 109 und 111) (Beispiele aus der Monumentalmalerei bei der Nersessian, Dumb.Oaks Papers 14, 1960, 80 und 81), vertritt wahrscheinlich eine verhältnismässig spätere Epoche - nach einer Einwirkung der Deesis? (über die letztere siehe oben S. 110 f.).

berühmten Heiligtümer Konstantinopels bestimmt bekannt ist. Ihr Platz auf den Stirnen der Altarraumpfeiler ist jedoch nur eine Hypothese. Es könnte so gewesen sein.

Die Hagia Sophia lieferte ein wahrscheinlich ähnliches Vorbild im Narthex, und zwar zu beiden Seiten des Haupteingangs, der "Königlichen Tür" (βασιλικαὶ πύλαι)³⁴⁴⁾. Davon ist nur die Anordnung bekannt - Christus rechts in marmornem Relief gearbeitet und die Gottesmutter links-, auch nicht ihr ikonographischer Typus; aber man erschließt ihn aus den übrigen Beispielen. Eine Gottesmutter in Gebetshaltung bildet hier die Regel^(344a). Beispiele mit umgekehrter Anordnung, d.h. mit der Gottesmutter links und Christus rechts der Tür, fehlen uns hier ebenfalls nicht; ⁽³⁴⁵⁾; wir halten aber für die ursprüngliche die im Narthex der Hagia-Sophia: Christus - Gottesmutter.

344) Schreiber Alexander (1393): "En entrant par la grande porte, à droite se trouve l'image de la Sainte Vierge ..., à gauche se trouve une image de Notre Seigneur /taillée/ dans le marbre" (de Khitrowo, Itinéraires I 1, 161; vgl. Eugen Antoniadès, "Ἐκφράσεις", I, Athen 1907, 170, Janin, Géorg. ecclés., III. Églises et monast. 481). Dieselbe Anordnung, aber mit einer Gottesmutter mit dem Kind, in Sopočani (Esonarthex) (N. L. Okunev, Sostav rospisi chrama v Sopočanach, Byzantinoslavica 1, 1929, 130, Hamann-Mac Lean-Hallensleben, Monumentalmal. Serb. und Maked. Plan 17b Nr. 15 /Christus/ und 1 /Gottesmutter/). Anton von Novgorod (1200) berichtet übereine Mosaiken-Darstellung Christi bei den lateralen Türen (!) ("près des portes latérales") im Narthex der Nea (de Khitrowo, 98; vgl. Janin, 376).

344a) Vgl. die Beispiele Anm. 345; ebenfalls unten S. 125f. die mit der Gottesmutter "Paraklesis", ungeachtet ihres Platzes (links der Tür).

345) Dečani (Popović-Petković, Staro Nagoričino - Psača - Kalenić 73 Taf. XCVI /Gottesmutter/ und CXXI /Christus/), Sopočani, beiderseits der Tür vom Exonarthex zum Esonarthex (Okunev, Byzantinoslavica 1, 1929, 136. Taf. 19-21).

Der Sinn der Darstellungen "Christus-Gottesmutter" im Narthex, beiderseits der Tür zum Naos, entspricht der Funktion des ersteren als Platz für die Litaneien⁽³⁴⁶⁾, daher sein anderer Name Lite (λιτή)⁽³⁴⁷⁾. Beide hatten normal ihren Platz im ikonographischen Programm des Narthex. Seit wann, kann man nur indirekt erschließen, aus den Troparia " Τὴν ἄχραντον εἰκόνα σου προσκυνοῦμεν, Ἀγαθέ", und "Εὐσπλαχνίας ὑπάρχουσα πηγὴ, συμπαθείας ἀξίωσον ἡμᾶς, Θεοτόκε", die von den Geistlichen während der Verehrung der Ikonostasisikonen Christi und der Gottesmutter beim Eintritt in das Bema gesagt werden⁽³⁴⁸⁾. Beide gehören dem Offizium der Sexten an⁽³⁴⁹⁾, das im monastischen Ritus im Narthex abgehalten werden mußte⁽³⁵⁰⁾. Wie bekannt,

346) Symeon v. Thessalon., De sacra prec. 339 " Αὕτη δὲ (sc. die Litanei) ἐν τῷ νάρθηκι ... γίνεται ... καὶ ὡς πρὸ τῶν τοῦ ἱεροῦ ναοῦ ἐστῶτες καθικετεύομεν ... Τοῦτο οὖν τὸ πρὸ τῶν πυλῶν ἱκετεύειν καὶ τὸν ἱερέα προσεύχεσθαι" (P.G. 155, 613); 340 "ὁ δὲ ἱερεὺς ... τὸν πολυέλεον θεὸν καὶ δεσπότην ἡμῶν ἐπικαλεῖται Χριστόν. Καὶ τὰς τῆς ἁγίας Παρθένου Μητρὸς αὐτοῦ πρεσβείας τῆς Θεοτόκου καὶ μεστῆσαν προσθείς" (ibid. 616).

347) Geras. Smyrnakes, Τὸ "Ἅγιον" Ὅρος, Athen, 1903, 358.

348) Philotheos, Hermeneia usw., bei Trempeles, Λειτουργίαι: 226-227, Vgl. Goar, Εὐχολόγιον 70 und Εὐχολόγιον τὸ Μέγα, Rezension von Nik. Papadopoulos, Athen 1927, 25, Konstantinowicz, Ikonostasis 150 f.

349) Εὐχολόγιον τὸ Μέγα, Rezension von Barthol. Kutilumusanos und Spyr. Zerbos, Venedig 1895, 94.

350) Für die Funktion des Narthex siehe oben S. 40 Anm. 111. Vgl. seine Funktion für das Offizium des Mesonyktion (das Mitternachtsoffizium) im Typikon des Kecharitomene-Klosters 38 " Τὴν μεσονύκτιον ἀκολουθίαν ἐν τῷ νάρθηκι τῆς ἐκκλησίας παραγενόμεναι ἐκτελέσετε" (Fr. Miklosich-I. Müller, Acta et diplomata, V, Wien 1887, 359 = P.G. 127, 1057); auch in der Hagia Sophia (Mateos, Le typikon de la Grande Église, I, XXIII und II, 307). Im Kathedral-Städtischen Ritus gab es keine Horen-Offizien.

entspricht die Sexte der Verehrung des Golgatha-Kreuzes in der Palästinensischen Praxis⁽³⁵¹⁾ und danach der Verehrung eines früher im Narthex freistehenden Kreuzes⁽³⁵²⁾. Die betr. Troparia deuten auf eine rituelle Veränderung hin, nämlich die Verehrung der Darstellungen Christi und der Gottesmutter anstatt des Kreuzes. Der Grund für diese Formal-Umwandlung liegt gewiß im Bildersturm, nämlich in dem neuen Inhalt, den die bilderfreundliche Theorie dem Christus-Bild verlieh, als einem "Vorbild" (τύπος) seiner Leiden⁽³⁵³⁾; und es scheint, daß zuerst in einem bilderfreundlichen Milieu eine Christus-Ikone als Verehrungsbild während der Passions-Offizien verwendet wurde⁽³⁵⁴⁾. Wahrscheinlich war es im Studios-Kloster entstanden⁽³⁵⁵⁾, und zwar durch eine Wiederholung des ikonographischen Programms der Pfeilerstirnen des Altarraumes⁽³⁵⁶⁾.

351) Vgl. oben S. 80 ("Τὸν σταυρὸν σου, Χριστέ, προσκυνοῦμεν").

352) Siehe oben S. 80 ff., besonders das Zitat aus P.S. Moschos Anm. 261.

353) Theodori Stud., Refut. poem. iconom. " Οὗτός ἐστιν ὁ ζωοποιὸς τῶν παθημάτων τύπος, ἡ τοῦ Χριστοῦ δηλαδὴ εἰκὼν" (P.G. 99, 457). Der Unterschied zwischen

der ikononfreundlichen und der ikononfeindlichen Auffassung in Bezug auf das Kreuz und das Bild Christi ausführlicher bei Grabar, L'iconoclasme 130 ff.

354) Typikon im Cod. Jerusalem. S. Crucis XLIII (Stiche-
ron in der Vesper des Palmsonntags): " Ἀναζητῆσαι θέλων /
τὴν πεσοῦσαν εἰκὼνα / τοῦ Ἀδάμ ὁ Χριστὸς μου, / ἀρρήτῳ
εὐσπλαχνίᾳ / ἐκὼν ἀμφιέννυται / καὶ σαρκιοῦται καὶ τέκτε-
ται / ἐκ κόρης ἀπειράνδρου· / σταυρὸν τε καὶ μάστιγας
καὶ θάνατον / ὁ κτίστης ὑποφέρει δι' ἐμὲ / καὶ αὐτοῦ τὴν
εἰκὼνα ἀνιστορῶν / προσκυνῶ καὶ σέβομαι / καὶ ταύτην ἀ-
σπάζομαι, / ὡς αὐτὸν τὸν κτίστην ὁρῶν τῇ εἰκόνι."

(Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 31).

355) Für die Beziehung des Cod. S. Crucis XLIII (Anm.

354) zu Konstantinopel siehe oben S. 29.

356) Siehe oben S. 116 f.

Nach der vorliegenden Analyse hat sich eine räumliche Beziehung des Ikonen-Paares "Christus-Gottesmutter" zum Narthex bestätigt, was weiterhin eine räumliche Beziehung zum ehemaligen Raum der Passions-Zeremonien bedeutet⁽³⁵⁷⁾. Es ist nun bezeichnend, daß das Ikonen-Paar "Christus Pantokrator - Gottesmutter in Gebets-Gebärden" als ikonographisches Thema auf Staurotheken begegnet⁽³⁵⁸⁾, am deutlichsten die Staurothek aus Sancta Sanctorum im Museo Cristiano bei der Vatikanischen Bibliothek, ein konstantinopolitanisch-monastisches Werk des 12. Jahrh. (Abb 11)⁽³⁵⁹⁾. Der ikonenhafte Charakter der kleinen Figuren Christi und der Gottesmutter (Abb. 12 und 13), die oben zu beiden Seiten des Kreuzes dargestellt sind, weist darauf hin, daß sie in einer inneren Beziehung zu den Vorstellungen von der Passion Christi stehen und daß sie als eine Kopie nach einem berühmten Vorbild zu verstehen sind, das in Beziehung zu den Passions-Zeremonien stand. Die Gottesmutter ist hier, ihrem Typus nach, und zwar da sie sich in Bezug zum Christus befindet, sicher als die Hagiosoritissa zu erkennen⁽³⁶⁰⁾. Dabei ist es bekannt,

357) Vgl. oben S. 35 f., 40, 46.

358) Beispiele bei Pächt, in: Essays in Honor of Erwin Panofsky, I, 413.

359) Hartmann Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg i. Br. 1908, 112-113 Abb. 56, Philippe Lauer, Le trésor du Sancta Sanctorum, Monuments et Mémoires (Fondat. Piot) XV, 1908, 95 ff. Taf. XIV, 1a und 1b (der Deckel), Carlo Cecchelli, Il tesoro del Laterano, Dedalo VII, 1926-27, 433 ff. Abb. auf der Seite 430, F. E. Hylsop, A byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum, The Art Bulletin XVI, 1934, 333 ff. Vgl. Wulff, Altchristl. und byzantin. Kunst 512 f. Abb. 441, N. P. Kondakov, Russkaja ikona, III, Prag 1931, Taf. 9 und Pächt, a. a. O. Auf der Innenseite des Deckels unserer Staurothek ist eine Kreuzigung dargestellt.

360) Siehe oben S. 118.

daß die Passions-Offizien, die am Karfreitag in der Chalkoprateia-Kirche abgehalten wurden, einen besonderen Platz im kaiserlichen Zeremoniell hatten⁽³⁶¹⁾; und in- folgedessen kann man vielleicht daraus den Typus der bilateralen Ikone, die als Festtagsikone am Karfreitag in der Chalkoprateia-Kirche zur Verehrung aufgestellt war, entnehmen. Wahrscheinlich war eine solche auch die in der Hagia Sophia befindliche^(361a); gewiß erschließt man aber daraus das Vorbild der Ikone in Vetralla^(361b).

Analog zur Geschichte der Kreuzigungs-Gruppe von bilateralen Ikonen gingen nun auch aus der vorliegenden Gruppe kleine, der privaten Frömmigkeit dienende Dipty- chen hervor. Zu den frühesten gehört das in der Miniatur des Theodoros-Psalters London, British Museum Add. Ms. 19. 352 f^o 117, von dem Heiligen Stephanos dem Jüngeren ge- tragen abgebildete; die Handschrift, vom Jahre 1066 da- tiert, rührt aus dem Skriptorium des Studios-Klosters her⁽³⁶²⁾. In einem Diptychon im Ochrider Museum, aus der

361) Constant. Porphyrogen., De cerim. I, 34 (=Bonn 178- 179). Vgl. Janin, Géogr. ecclés., III. Églises et monast. 169 f und 178.

361a) Siehe oben S. 108.

361b) Siehe oben S. 109.

362) Vgl. Grabar, L'iconoclasme 202 Abb. 141 und Pächt in Essays in Honor Erwin Panofsky, 411 Abb. 2 und 11. Aus der Legende über den Heiligen Stephanos kann nicht ohne weiteres erschlossen werden, daß es sich um ein Dipty- chon handelte und nicht um zwei voneinander unab- hängige Ikonen: Stephani Diac.,

Vita S. Steph. Junior.: "Τὴν τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα καὶ τῆς Μητρὸς αὐτοῦ ἀδιστάκτῳ πῖστει προσκυνήσας"; und "Οὗ- τος ἐπευξάμενος καὶ ποιήσας με δύο εἰκόνας προσκυνῆσαι, μίαν ἀνδρὸς γράφουσιν Χριστὸς καὶ ἑτέραν γυναικὸς, ὡς ἔλεγον εἶναι αὐτὴν τῆς Θεοτόκου, ὡς ἀσπασάμενος usw."

(P.G. 100, 1156); danach kann man mit Recht das Dip- tychon in der Miniatur Brit. Mus. Add. Ms. 19. 352 f^o 117 als eine Wiedergabe der im 11. Jahrhundert herrschenden Vorstellungen betrachten.

St.Sophia-Kirche, Ochrid (0.22/5 x 0,150/5m.)(13.Jahrh., sind die Darstellungen umgekehrt angeordnet: Die Gottesmutter links, nach rechts gewandt⁽³⁶³⁾. Man hat hier den Typus der Gottesmutter unter Einwirkung der Ikonographie der Deesis⁽³⁶⁴⁾ konzipiert⁽³⁶⁵⁾; bei der Figur des Pantokrators auf dem anderen Flügel des betr. Diptychons aber klingt die Vorstellung des Gekreuzigten nach, gerade so wie bei dem Pantokrator mit dem Beinamen "Erlöser und Lebensspender" (Σωτήρ καὶ Ζωοδότης)⁽³⁶⁶⁾, der sich gehaltlich auf die Passion und ihre sakramentale Projektion auf die kirchliche soteriologische Lehre und

363) Djurić, in: Icônes de Yougoslavie 86 Nr.5 und 6 Taf.VII und VIII (vgl.Radojčić, ebd. 20).

364) Siehe S. 110 f. Anm.342.

365) Ähnlicherweise bei dem vor dem Jahre 1360 zu datierenden Diptychon von Avignon, aus einer Kopie Paris, Biblioth.Nation.Cabinet des Estampes Oa 11 f^o85 bekannt (bei Pächt, in: Essays in Honor E.Panofsky 403 ff. Abb.1). So ist auch die Ikone in Freising (siehe oben S.115) zu verstehen. Auf dem Diptychon des Despoten von Ioannina Thomas Proljubović-Palaiologos und seiner Frau Maria Angelina Dukaina Palaiologina (1367-1384) (0,385 x 0,275 + 0,275 m.) Cuenca, Schatzkammer der Kathedrale (G.Ostrogorsky-Ph.Schweinfurth, Das Reliquiar der Despoten von Epirus, Seminar. Kondakov. 4, 1931, 165 ff., Sebastian Cirac Estopañan, Das Erbe der Basilissa Maria und der Despoten Thomas und Esau von Joannina. Forschungen zu den byzantinisch-spanischen Beziehungen, Münster (Westf.) 1939, 1 ff. Tafel. Mehrere Literaturangaben in: Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 212 (vgl. die Moskauer Ikone Anh.II Nr.17, oben S. 109).

366) Ikone des Malers Makarios (vom Jahre 1393/94) Skopje, Galerie der Künste, aus dem Zrse-Kloster bei Prilep (Felicetti-Liebenfels, Gesch.byzantin.Ikonenmal. 80 Taf.95 A, Djurić, in : Icônes de Yougoslavie Nr.36 Taf.LI).

Eucharistische Praxis bezieht⁽³⁶⁷⁾. Die Darstellung des Pantokrators neben der Kreuz-Reliquie in der Staurotheke aus Sancta Sanctorum (Abb.12) bildet einen beredten Kommentar dazu. Die Anbetung der Gottesmutter hat darin den Sinn einer Fürbitte vor dem Gekreuzigten-Erlöser und damit vor dem Richter.

Kunstgeschichtlich ist diese Idee schon auf den Evangelien-Buchdeckeln versinnbildlicht, bei denen eine Maria Orans entweder zu einer Kreuzigungs- oder einer Pantokrator-Darstellung in Beziehung steht⁽³⁶⁸⁾. Sie kommt aber am klarsten mit einer Gruppe von Darstellungen der Gottesmutter "Paraklesis" zum Ausdruck, die ikonographisch unmittelbar aus dem Typus der Gottesmutter am Kreuz entnommen ist: nach rechts gewandt, mit dem rechten Arm in Gebetshaltung und durch die andere Hand bei der Schulter nach oben gehalten^(368a). Unter den frühesten: die kleine Ikone (0,31 x 0,24 m.) im Dom in Spoleto, eine Stiftung von Eirene Petraliphe, von der bekannten Magnaten-Familie, aus dem 12. Jahrh. (nach S.G. Mercati in Spoleto schon im Jahre 1185 bezeugt⁽³⁶⁹⁾), die in der Bibliothek Vallicelliana, von derselben Stifterin⁽³⁷⁰⁾, eine Ikone im Sinai-Kloster (0,65 x 0,45 m.) (13. Jahrh.)⁽³⁷¹⁾ und schließlich eine in der

367) Vgl. oben S. 104 und Anm. 328

368) Maria Orans-Kreuzigung: Bibliot. Marc. Cl. 1, Nr. 101 (siehe S. 95); Maria Orans-Pantokrator: Bibliot. Marc. Cl. 1, Nr. 100 (siehe Anm. 342c) und Cl. 3, Nr. 111 (Anm. 342c).

368a) Vgl. die Haltungen der Gottesmutter in den Miniaturen Parma, Cod. Palat. Nr. 5 f^o 90 (11. Jahrh.) (Millet, Recherches 405 Abb. 427), Athos, Cod. Batop.-Kl. Nr. 610 f^o 149 (ibid., Abb. 428); und auf den Ikonen Sinai G. und M. Soteriu, Εὐκλόνας Σινῶ 78 Abb. 64 (12. Jahrh.) und 187, Abb. 205 (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.).

369) Hager, Die Anfänge 48 Abb. 54, der Nersessian, Dumb. Oaks Papers 14, 1960, 83 ff. Abb. 11. Die geschichtlichen Angaben bei S.G. Mercati, Sulla Santissima icone del Duomo di Spoleto, Spoletium III, Nr. 1, April 1955, 3 ff. (mir unzugänglich).

370) Hager, a.a.O., 52 Abb. 55

371) A.u.M. Soteriu, a.a.O., 160 f. Abb. 173.

Tret'jakov-Galerie Moskau (0,44 x 0,33 m.) aus dem reifen 13. Jahrh.) (371a). Bei diesem Typus trägt die Gottesmutter in der ausgestreckten Hand eine Rolle mit einem charakteristischen Dialog zwischen ihr und Christus, durch den der Inhalt ihrer Intervention erklärt wird: "Δέξαι δέησιν τῆς μητρός σου, Οἰκτῆρμον. - Τί, Μῆτερ, αἰτεῖς καὶ τίνοϋς δέη φράσον usw." (372). Neben der Gottesmutter ist natürlich eine Darstellung Christi als Pantokrator vorauszusetzen, wie das Thema uns in der Monumentalmalerei überliefert wird (373). Natürlich gibt es eine

371a) V.N.Lazarev, Dva novych pamjatnika stankovoj živopisi paleologovskoj epochi, Zbornik Rad. Vizantološkog I, st. VIII (=Mélanges Georges Ostrogorsky I), Belgrad 1963, 195 f. Abb. 1

372) Von dem Dialog gibt es Versionen mit unwesentlichen Abweichungen voneinander. Vgl. die Texte bei G.u.M. Soteriu, a.a.O., der Nersessian, a.a.O., 82, Hager, a.a.O. (nach einer Übersetzung ins Italienische von Mercati und bei den in Anm. 373 zitierten Beispielen).

373) Zypern, Asinu-Kloster, beiderseits der Tür vom Narthex zum Naos (vom Jahre 1333); Beinamen "Ἐλεοῦσα" (Gottesmutter) - "Ἐλεήμων" (Christus) (Vivian Seymer-W.H. Buckler-Mrs. W.H. Buckler, The Church of Asinou, Cyprus and its Frescoes, Archaeologia LXXXIII, 1933, 336 Nr. 8 und 9 Taf. XCV, 2, G.A. Soteriu, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου / = Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Γ'. Φιλολογικὴ Σειρά /, Athen 1935, Taf. 82b). Auf der Rolle der Gottesmutter ausnahmsweise die Inschrift: "Αἰτᾶς προσάγει μητρικὰς ἡ Παρθένος τῷ πάντων Κριτῇ (?) (bei Seymer-Buckler - Mrs. Buckler "τὸ αὐτὸ κομπῆ) πρὸς βροτῶν σωτηρίαν". - Zypern, Arakos-Kl., auf den Stirnen der Bema-pfosten (vom Jahre 1192); die Gottesmutter mit dem Beinamen "Ἐλεοῦσα" (A. Stylianu, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Ἀράκου, Κύπρος, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου. Θεσσαλονίκη 1935, I, Athen 1955, 463 Taf. 143, 1 und 154, 1). - Lesnovo, im Narthex auf den Pfostenstirnen beiderseits der Tür zum Naos (vom Jahre 1349); Beinamen "Ἡ Παράκλησις" (Gottesmutter) - "Ὁ Φοβερός Κριτής" (Christus).

innere Beziehung zwischen der Paraklesis und der Hagiosoritissa, wie übrigens auch zwischen diesen beiden und der Maria Orans. Aber in der Behauptung, daß die Paraklesis einfach eine Variante der Hagiosoritissa sei^(373a), liegt gewiß ein Irrtum. Beide sind Abarten des allgemeinen Typus der Gottesmutter-Fürbitterin.

Mit der Paraklesis nun, namentlich durch ihre ikonographische Beziehung zur Gottesmutter am Kreuz, belebt den Inhalt der Fürbitte eine neue und reichere Idee. Sie wird deutlich durch den Beinamen des Christus Pantokrator, an den die Fürbitte gerichtet wird, "der furchtbare Richter" ('Ο φοβερός Κριτής) (Lesnovo)^(373b) zum Ausdruck gebracht. Die entsprechende Darstellung Christi in Decani,

(N.L.Okunev, Lesnovo, L'Art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Recueil Th. Uspenskij, I / = L'art byzantin chez les Slaves IV/, Paris 1930, 243 Schema V Nr. 20 und 25 Taf. XL, 2). - Dečani, auf den westlichen Kuppelpfeilern (zweites Viertel des 14. Jahrh.); die Gottesmutter mit dem Beinamen " 'Η 'Επίκουρος " - Christus mit einem Schwert in den Händen (Popović-Petković, Staro Nagoričino-Psača-Kalenić 74 Taf. CLIV /Gottesm./ - und CLV /Chr./. Vgl. Vlad. P. Petković, Pregled crkvenih spomenika kriz povesnicu Srpskog Naroda / = Srpska Akademija Nauka CLVII. Odeljanje Društva Nauka, N.S., 4/ Belgrad 1950, 93 Abb. 253); im Narthex derselben Kirche beiderseits der Tür zum Naos eine Variante des Sujets mit der Gottesmutter, zwar die Rolle haltend, aber mit der anderen Hand in Gebetshaltung (Popović-Petković, a.a.O. 73 Taf. XCVI /Gottesm./ und CXXI /Chr./). - Thessalonike, Hagios Nikolaos Orphanos (zweites Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts), auf den Stirnflächen der Bemaanten: die Gottesmutter mit dem Beinamen "Παράκλησις" - Christus mit dem Beinamen "Σωτήρ" (A. Xyngopoulos, Οι τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανού Θεσσαλονίκης, Athen 1964, 15 f. Für das Sujet in der St. Anargyroi-Kirche Lemnites, Kastoria (Styl. Pelekanides, Καστοριά. I. Βυζαντινά τοιχογραφία. Πίνακες, Thessalonike 1953, Taf. 28b) ist der Platz nicht angegeben. Mehrere Beispiele bei Okunev, in Recueil Uspenskij, I, 256 und der Nersessian, Dumb. Oaks Papers 14, 1960, 81 ff.

373a) So bei der Nersessian, a.a.O. 83.

373b) Siehe Anm. 373.

... einem gewaltigen Schwert in den Händen^(373c), ist in ausgesprochen apokalyptischem Sinn aufgefaßt (Apoc. 2, 12). Es kommt also mit dem ikonographischen Schema "Gottesmutter Paraklesis - Christus Richter" eine Kontamination von Ideen, nämlich der Kreuzigung und des Jüngsten Gerichts, zum Ausdruck. Demzufolge ist der Typus der Gottesmutter Paraklesis mit Recht in die Ikonographie der Deesis eingetreten^(373d). Aber das Wesen der dargelegten ikonographischen Einheit besteht darin, daß die Fürbitte der Gottesmutter beim Pantokrator im Sinne seines durch die Passion erworbenen Rechtes konzipiert ist; und so tritt damit ein theologisierendes Streben in Erscheinung, das sich spekulativ-allegorisch auszudrücken vorzieht. Es sind Tendenzen, die allerdings von intellektuellen Kreisen herkommen.

Die vorangegangene Analyse hat uns den Weg bereitet für eine Untersuchung einer Deesisvariante, bei der, anstatt der Figur Johannes des Täufers, jene des Apostels Johannes Platz gefunden hat. Sie begegnet uns in einer Gruppe von Ikonen oder Triptychen seit Anfang des 13. Jahrhunderts in Latium verbreitet, die aber merkwürdigerweise einen Byzantinismus verrät; an der Spitze der Gruppe steht das Triptychon in Trevignano (Abb. 14)⁽³⁷⁴⁾. Dazu kommen ein Triptychon der Tret'jakov-

373c) Siehe Anm. 373

373d) Ikone in Sinai (15. Jahrh.) G. u. M. Soteriu, Εἰκόνας Σινῆ 155 f. Abb. 170.

374) Zusammengruppiert von Volbach, in Rendiconti XVII, 1940-41, 106 ff. Vgl. Garrison, Italian romanesque 111 Nr. 280 (Triptychon von Trevignano), 116 Nr. 299 (Triptychon von Viterbo), ders., Studies in the History of Mediaeval Italian Painting, II 1, Spring 1955, 5 f. Abb. 11 und 18-20 (Trevignano) und Abb. 14, 15 und 17 (Viterbo). Semantisch beachtenswert ist auf dem Beispiel in Viterbo die Hinzufügung des Agnus Dei. Volbach führt die Figur Christi der betr. Tafelbilder auf die Acheiropoietos der Sancta Sanctorum, Lateran (Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien usw., II, Freiburg i. Br. 1924, 1101 ff. Taf. 139, 2; Cecchelli, Dedalo VII, 1926-27, 295 ff.) zurück.

Galerie aus Kriveć und ein Evangelien-Buchdeckel im St. Paulos-Kloster auf Athos. Für das Triptychon aus Kriveć nimmt V. Lazarev an, daß es von Moskauer Herkunft (Ende des 14. bis Anfang des 15. Jahrh.), aber einem serbischen Maler zuzuschreiben sei, der jedoch einer griechenfreundlichen Schule angehörte⁽³⁷⁵⁾; der athonitische Buchdeckel gehört einer venezianischen Arbeit des 13. Jahrhunderts an⁽³⁷⁶⁾.

Ohne Frage liegt dem vorliegenden ikonographischen Thema eine Kreuzigungsdarstellung zugrunde, deren mittleres Motiv, d. h. der Gekreuzigte, durch eine Pantokrator-darstellung ersetzt wurde. Und das Ergebnis dieser Ersetzung ist, daß anstelle der Schilderung eines konkreten, geschichtlichen Geschehens eine spekulative Idee zum Ausdruck gebracht wird, nämlich, daß der gekreuzigte Jesus der Christus Pantokrator ist. Es handelt sich um eine andere Variante der Tautologie "Pantokrator-Kreuzigung"⁽³⁷⁷⁾. Die Pantokratorsfigur in diesem Zusammenhang deutet nun auf nichts anderes hin, als daß das soteriologische Geschehen - die Kreuzigung Christi - im Sinne der eschatologischen Lehre der Kirche zu verstehen ist, d. h. Christus als Richter.

Die Beziehung der Passion Christi zur Vorstellung von ihm als Richter bildet allerdings einen grundsätzlichen Bestandteil des christlichen Dogmas, und zwar, wie schon erwähnt, im Sinne der Vergeltung der Passion durch den Richterstuhl⁽³⁷⁸⁾; weiterhin bilden aber die Vorstellungen

375) V. Lazarev, Kovalevskaja rospis i probleme južno-slavjanskich svjazej v ruskoj žipovisi XIV veka, Ežegodnik Instit. Istor. Iskusstv., 1957. Arhitektura i Živopis, Moskau 1958, 267 ff. Aleksej I. Nekrasov, Drevnerusskoe izobrazitelnoe iskusstvo, Moskau 1937, findet darin italienische Einflüsse (mir unzugänglich; nach Lazarev zitiert).

376) E. Weigand in Franz Dölger, Mönchsland Athos, München (1943), 166 Abb. 88. Svetozar Radojčić, Miniature d'origine veneziana nel Monastero di Hilandar sul Monte Athos, in: Venezia e l'Europa (=Atti del XVIII Congr. Intern. di Storia dell'Arte, Venezia 1955), Venedig (1956), 166 Abb. 68.

377) Siehe oben S. 90.

378) Siehe oben S. 127 f.

über den leidenden Richter einen kritischen Punkt zwischen Byzanz und dem Abendland. Deutlicher gesagt: Zwar ist das Bild des Richters, der seine Wunden im Anspruch auf die Rechenschaft während des Jüngsten Gerichts ostentativ, im Sinne seiner "Waffen" (*arma Christi*) zeigen wird, vorstellbar, und diese Vorstellung erregt keinen Anstoß; es begegnet uns bei den östlichen Kirchenvätern⁽³⁷⁹⁾, doch wurde ein solches Bild in Byzanz niemals als ikonographisches Thema zur Schau gestellt. Der Grund dafür liegt tief in der Art der byzantinischen Frömmigkeit und in dem Charakter des byzantinischen Geistes im allgemeinen.

Byzanz fehlte von innenheraus, und zwar deshalb, weil es theologisierte, die Notwendigkeit für die sinnliche Darstellung eines Richters, der ostentativ sein Recht vorweist; es bedurfte keiner juristischen Gründe für die Person des Richters. Im Bereich der Kunst würde für die byzantinische Auffassung die Darstellung einer solchen Figur sogar der Klarheit entbehren, im Gegensatz zur abendländischen Geistigkeit bei der - seit dem 12. Jahrh. - die Darstellung eines Richters in Erscheinung trat, mit den Wunden als seinem Anspruch, manchmal von ihm selbst gezeigt⁽³⁸⁰⁾. Somit hat sich aber im Abendland eine Richterdarstellung ausgebildet, die über das menschliche Maß hinausgeht. Und so nimmt man wahr, daß die Thematik nach dem Typus des Triptychons von Trevignano (Abb. 15) diesseits des Trennungsschnittes zwischen Byzanz und dem

379) Ioannes Chrysost., *Ad crucem* " καὶ τὶ θαυμάζεις, εἰ τὸν σταυρὸν φέρων ἔρχεται; αὐτὰ τὰ τραύματα μεθ' αὐτοῦ φέρων ἔρχεται " (Jac. Gretser, *Opera omnia de Sancta Cruce*, Ingolstadt 1661, II, 454); die Version bei P.G. 49, 404 " ὅπου γε καὶ αὐτὰ τὰ τραύματα τότε δεικνυσιν "; .Vgl. Anastasios von Sinai bei Scheiko al Maschrig, in *Theol. Prakt. Quartalschr.* 65, 1912, 785 f.

380) Eine Andeutung des umfangreichen Materials bei Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II 2, Paris 1957, 739 ff. und A.M. Cocagnac, *Le jugement dernier dans l'art*, Paris 1958. Über die geistigen Grundlagen vgl. Arthur Michael Landgraf, *Dogmengeschichte der Früh-scholastik*, II, 2 Regensburg 1954, 170 ff.

Abendland liegt. Bei den Gruppen "Pantokrator-Kreuzigung" und "Pantokrator-Nebenpersonen der Kreuzigung, d.h. die Gottesmutter und der Apostel Johannes" offenbart sich kaum der Anspruch des Richters auf Vergeltung seiner Leiden; dies wird nur abstrakt angedeutet. Die Vorstellung vom Richter ist in Byzanz nach dem Begriff des byzantinischen Herrschers (Δεσπότης) gefaßt⁽³⁸¹⁾.

Nach der vorstehenden Analyse versteht man nun die Gründe der stilistischen Verwandtschaft sowohl der Gruppe der Triptychen in Lazio als des Triptychons aus Krivec mit der byzantinischen Kunst⁽³⁸²⁾. Da also ihre Thematik sich byzantinisch an das geistig begreifliche - und nicht abendländisch an das durch die Sinne Wahrnehmbare - richtet, sind diese Bilder als Nachklang eines byzantinischen Vorbildes zu verstehen. Es ist zufällig, daß der betr. ikonographische Typus sich besonders in Italien lokalisiert; die italienischen Beispiele deuten nur darauf hin, daß sie von einem selten byzantinischen bzw. konstantinopolitanischen Vorbild abhängig sind, das sonst fast unwiederholt geblieben ist.

G. und M. Soteriu haben schon auf die Beziehung der Ikonen der Gruppe "Christus Pantokrator-Gottesmutter" zur Vorstellung von Christus als Richter innerhalb des ikonographischen Programms des Narthex hingewiesen⁽³⁸³⁾. Wir erwähnen dazu, daß der Narthex im Zusammenhang mit den Passions-Zeremonien stand⁽³⁸⁴⁾; dabei ist es bezeichnend, daß die Vorstellung eines erbarmenden Christus (das Erbarmen durch sein Leiden) und einer Gottesmutter Fürbitlerin vor ihm, als Richter, im Gesang des Passions-

381) Vgl. den Text Symeon v. Thessal., Da sacra prec. 340 (P.G. 155, 616) (siehe Anm. 350a) und das Theotokion "Ὅτι οὐκ ἔχομεν παρηγοίαν" (Anm. 385).

382) Vgl. oben S. 128 f.

383) G. u. M. Soteriu, Εἰκόνας Σινῶ 160-161.

384) Siehe oben S. 35 f., 40, 46. Vgl. S. 102.

-Offiziums Platz gefunden hat⁽³⁸⁵⁾. Daraus folgt, daß die Darstellungen der Deesis und dabei des Jüngsten Gerichts im ikonographischen Programm des Narthex höchstwahrscheinlich in jenem ursprünglichen Paar der Darstellungen "Christus - Gottesmutter" im Narthex und dabei in der Vorstellung von der Gottesmutter als Fürbitterin wurzeln.

In der Illustration des Psalters, nach der schon formulierten Bemerkung über eine Einwirkung der Passions-Vorstellungen auf die Thematik seiner Frontispize⁽³⁸⁶⁾, ist eine Widerspiegelung der Kultikonen der Gruppe "Christus-Gottesmutter" nicht genau ausgesprochen, aber doch spürbar: Athos, Batop.-Kl. Cod. 762 (12. Jahrh.) mit dem Alten der Tage inmitten von Engeln, Aposteln und Heiligen (f° 17^r) und der Gottesmutter zwischen den Erzengeln (fo 18^r)⁽³⁸⁷⁾; und Berlin, ehemals in der Sammlung von Christlichen Denkmälern der Universität -während des letzten Krieges zerstört- mit der Gottesmutter Glykophilusa (Eleusa) zwischen Michael und Gabriel (f° 1^v)

385) Das Theotokion: "Ὅτι οὐκ ἔχομεν παρησίαν, / διὰ τὰ πολλὰ ἡμῶν ἁμαρτήματα, / σὺ τὸν ἐκ σοῦ γεννηθέντα / δυσώπησον, θεοτόκε Παρθένε. / Πολλὰ γὰρ ἰσχύει δέησις ἡ-
τρὸς / πρὸς εὐμένειαν Δεσπότης" (Τριῳδίου 375);

es gehört ebenfalls zu der Gruppe der bei der Sext gesungenen Troparia "τὴν ἄχραντον εἰκόνα" und "Εὐσπλα-
χνίας ὑπάρχουσα πηγὴ" ('Ωρολόγιον τὸ Μέγα 93-94).

Vgl. oben S. 120. Die Vorstellung des Richters beim christologischen Psalm 2, den Horen-Offizien des Karfreitags angehörend (Τριῳδίου 383). Hymnische Texte über die innere Beziehung des "Erbarments" zur Menschwerdung und zum Leiden Christi bei G. Richter, Leiden und Erbarmen Christi in den Hymnen des byzantinischen Bußtriodons, Byz. Zeitschr. 66, 1963, 36 ff. Vgl. die Beinamen "Ἐλεήμων" (Anm. 373) und "Κριτής" (1b.).

386) Siehe oben S. 98 ff.

387) Sophr. Eustratiades-Arcadios, Catalogue 150. Die Miniatur f° 18^r bei N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. II, Petrograd 1915, 286 Abb. 156 (m. d. Bezeichnung Cod. 610).

und dem thronenden Christus zwischen der Gottesmutter und Johannes dem Täufer (Deesis) (f^o 2r) (388). Eine Verwandtschaft beider mit der Thematik der kleinen zentralen Ikone im Blattaion-Kloster, Thessalonike (389), ist augenscheinlich.

388) J.J. Tikkanen, Madonnabildens historia och den Kristna Konstuppfattningen, Helsingfors 1916, 29 Abb. 21, M. Alpatoff - V. Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, Jahrbuch der Preuss. Kunstsaml. 46, 1925, 149 Abb. 8, Georg Stuhlfauth, A Greek Psalter with Byzantine Miniatures, The Art Bulletin XV, 1933, 317 ff. Abb. 7 und 8. Im f^o 1r das Kreuz mit IC - XC / NI - KA. Die Miniaturen, auf Papierblättern in der Handschrift des 11. Jahrhunderts hinzugefügt, stammten aus der Spät-Paläologenzeit. Die Handschrift war in Konstantinopel gekauft worden.

389) Siehe unten S. 160 ff.

2. Das Hagion Mandelion

Das Sujet des Hagion Mandelion, der Abbildung der Acheiropoietos (sc. εἰκών ,Bild) des Heiligen Antlitzes von Edessa, ist uns auf bilateralen Ikonen durch fünf Stücke bekannt: nämlich eines -das älteste (Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts)- in der Tret'jakov-Galerie erhalten, aus der Uspenskij-Kathedrale, Moskau (Anhang II Nr. 4) (Abb. 15), ein zweites in der Sammlung der Comtesse Durrieu, Paris, ein Werk süd-französischer oder spanischer Kunst, zwischen 1450 und 1460 (Anhang II Nr. 36), und drei in Spanien, deren bekanntestes, ein Werk spanischer Kunst, zwischen 1400 und 1500, in der Pfarrkirche in Pego erhalten ist (Anh. II Nr. 37). Unter den erwähnten Ikonen ist auf der Rückseite der ersteren ein großes, auf dem Golgatha-Felsen aufrechtes Kreuz dargestellt, angebetet von himmlischen Mächten und von Michael und Gabriel, die die Passionsinstrumente bzw. die Lanze und den Rohrschwamm tragen (Abb. 16). Auf den anderen Beispielen begegnet eine Gottesmutterdarstellung; bezeichnenderweise gehört die auf der Pariser Ikone dem Typus der "Traurigen" (de Douleur) Gottesmutter an, nach der Charakterisierung von Charles Jaques⁽³⁹²⁾. Neben den letztgenannten -den abendländischen- Beispielen gibt es, nach einer Parallelität mit den schon dargelegten Gruppen von bilateralen Ikonen, auch eine thematisch entsprechende Gruppe von Diptychen⁽³⁹³⁾.

Es ist klar, daß die Darstellung des Heiligen Antlitzes im folgenden für die abendländischen Beispiele als "Veronika" bezeichnet-, also die Veronika-Darstellung in der Gruppe "Veronika-Gottesmutter", als ebenbürtig einer halbfigurigen Darstellung von Christus wirkt; was bedeutet, daß von vorneherein auch für die betr. Gruppe eine kultische Vorstellung bzw. Funktion

392) Charles Jaques, La peinture française. Les peintres du Moyen-Age, Paris (1941), Répert. S. 24 Nr. 39

393) Beispiele bei Georgiana Goddard King, Iconographical Notes in the Passion, The Art Bulletin 16, 1934, 303.

zugrundeliegt, ähnlich der Gruppe "Pantokrator - Gottesmutter" (394). Die Traurigkeit der Gottesmutter auf der Pariser Ikone deutet am klarsten darauf hin, daß sich die Thematik dieser Ikone auf die Vorstellungen über die Passion Christi bezieht. Zu demselben ikonologischen Kontext, aber übrigens unabhängig, gehört eine russische Ikone im Russischen Museum, Leningrad: die Gottesmutter, und oben - auf dem Rahmen - das Hagion Mandelion zwischen Seraphim (395). Ebenfalls unabhängig von den abendländischen Beispielen tritt uns ein griechisches Triptychon aus dem 16. Jahr. entgegen, wo das Hagion Mandelion in Beziehung zu der Kreuzigung und der Gottesmutter steht (396). Hier wirkt der Zusammenhang "Gottesmutter-Kreuzigung" als eine Widerspiegelung der entsprechenden Thematik auf den bilateralen Ikonen (397) und selbstverständlich auch ihrer kultischen Funktion (398). Das Triptychon stammt aus einer guten künstlerischen Überlieferung. Bedeutsam ist in ihm das Zusammentreffen der Vorstellungen "Gottesmutter-Kreuzigung" und Hagion Mandelion, und zwar die Anführung des letzteren mit der Kreuzigung zusammen. Man errät, daß sich die Frage nach dem Sinn, und demzufolge nach der kultischen Funktion der Ikone aus der Uspenskij-Kathedrale (Abb. 16 und 17) stellt.

394) Siehe oben S. 108 ff.

395) V. Lazarev, Iskusstvo Novgoroda, Moskau 1947, 126 Taf. 126 a.

396) /Ilas Neuffert/ Welt der Ikonen. Ausstellung vom 4. Juni bis 6. Juli 1963. Griechische und russische Ikonen des 13.-18. Jahrhunderts. Galerie Ilas Neuffert, München (1963) 28 Nr. 15. Auf der mittleren Tafel axial von unten: die Gottesmutter Zoodochos Pege (die Lebensquelle), von den Heiligen Johannes dem Täufer und Nikolaos begleitet, die Kreuzigung und, in einem kleinen rundgiebelförmigen Ansatz, das Hagion Mandelion. Auf den Flügeln des Triptychons Halbfiguren von Heiligen und Aposteln (H. 0,32 m. Br. 0,35 m. total).

397) Vgl. den Kypriotischen Text Anhang II Nr. 1*.

398) Siehe oben 87 ff.

Wie bekannt, trat das Hagion Mandelion in der byzantinischen Kunst auf, sobald die Reliquie von Edessa unter Konstantinos VII. Porphyrogennetos im Jahre 945 nach Konstantinopel geführt wurde⁽³⁹⁹⁾. Zum erstenmal begegnet es auf Tafeln, ikononartig, in einem seine Geschichte erzählenden ikonographischen Zyklus, verwendet⁽⁴⁰⁰⁾; aber sehr bald muß es sich als selbstständiges ikonographisches Thema verbreitet haben⁽⁴⁰¹⁾. Seine Heimat ist Konstantinopel. Was die Monumentalmalerei anbelangt, begegnet man diesem neuen Thema vielleicht zum erstenmal in Kappadokien, wahrscheinlich durch eine höchstkünstlerische Miniatur vermittelt, in der Johanneskirche (Sakli Kilise) von Göreme zweimal vertreten: einmal hoch auf der Stirnwand vor dem Altarraum, zwischen der Verkündigung und dem mit entfalteter Rolle weisenden Esaias dargestellt; und ein anderesmal über der Prothesis-Nische in Gesellschaft des Erzengels Michael (Abb. 17)⁽⁴⁰²⁾. Das Hagion Mandelion scheint schon zu einer vielfach nuancierenden Ideen-Ausdrucks-Darstellung aufgestiegen

399) Texte bei Dobschütz, Christusbilder 149 f., 156 f. 38 ff., 79 ff. Vgl. André Grabar, La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe, Prag 1931, 23 f.

400) Kurt Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos, Cahiers Archéol. XI, 1960, 166 ff., 182 ff.

401) Einen Hinweis darauf aus dem Jahre 1054 findet man in dem Titelbild des georgischen Evangeliums Alaverty, Tiflis, Sion Nr. 484 f° 320^v (Grabar, Iconoclasme 20 f. Abb. 68, mit weiterer Literatur).

402) Abbildung nach einer Photographie, die mir von Herrn Helmut Buschhausen zur Verfügung gestellt wurde. Abbildungen der Verkündigung und Esaias' bei Ludwig Bude, Die Johanneskirche von Göreme, Pantheon XIX, 1961, 264 f. und 269, ders., Göreme. Höhlenkirchen in Kappadokien, ²Düsseldorf (o. J.), Taf. 88 (die Gottesmutter der Verkündigung). Das Hagion Mandelion ist dargestellt nach einem Vorbild ähnlich dem der Miniatur des Evangeliums Alaverty (siehe Anm. 401). In Göreme ist das Hagion Mandelion nochmals in der Qaranliq Kilise, und zwar in der Diakonikon-Nische, zu bemerken, in Beziehung zu einer Abrahamhalbfigur (oben) und Heiligen Bischöfen ihm zu beiden Seiten

zu sein. So findet seit der Mitte des 12. Jahrhunderts unser Thema normal im ikonographischen Programm der Kirchen auf den Stirnpfeilern des Bemas Platz^(402a), oder inmitten der Figuren der unteren Reihe des Kuppel-Tamburs⁽⁴⁰³⁾, weiterhin auf der Wand über der Apsis⁽⁴⁰⁴⁾, wie auch im Bereich entweder von Prothesis⁽⁴⁰⁵⁾ oder Diakonikon⁽⁴⁰⁶⁾.

André Grabar bemerkte schon, daß man durch das Hagion Mandelion das Dogma der Inkarnation Christi, wie auch das Eucharistie-Mysterium zum Ausdruck brachte; und zwar in Verbindung mit der Lehre über die Ikonenverehrung⁽⁴⁰⁷⁾. Dies ist richtig, hängt aber weniger mit den Kämpfen der Bildersturmzeit zusammen, als vielmehr mit der ideologischen Anspannung, die auf den Konflikt Leons, des Metropolit von Chalkedon, gegen die wirtschaftlichen Maßnahmen Alexios I. Komnenos (1081-1118) zur Konfiskation der kirchlichen Wertgegenstände folgte. Ven. Grumel hat das Verdienst, daß er ein stummes Drama um das Heilige Mandelion enthüllte⁽⁴⁰⁸⁾, nämlich dies: Als Erwiderung gegen

(de Jerphanion), Cappadoce, I, 399). Die ikonographische Verquickung des Hagion Mandelion mit der Verkündigung begegnet häufiger in der Paläologenzeit (Wandmalerei in der St. Euthymioskapelle der St. Demetrios-Basilika, Thessalonike: Georgios und Maria G. Soteriu, 'Η βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης / = Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Nr. 34/, Athen 1952, 213 und 215); es wird damit das Dogma der Inkarnation in seiner Vollständigkeit bildlich ausgedrückt, d.h. das der Verherrlichung Christi eingeschlossen. In früheren Beispielen begegnet uns an der Stelle des Mandelions eine Halbfigur Christi im Medaillon: St. Georgios-Kirche in Brikion, Mani (N. Drandakes, Βυζαντινὰ τοιχογραφαί τῆς μέσας Μάνης, Athen 1964, 71₁ und 114₂), Kirche in Tsopaina, Mani (ib. 74₀).

402a) Drandakes, a.a.O. 81, 83 f.

403) Beispiele bei Grabar, La Sainte Face 24. Dazu: St. Petros-Kirche bei Pyrgos (Diros), Mani (Drandakes 89).

404) Grabar 25. Dazu: St. Nikolaos-Kirche in Brikion, Mani (Drandakes 89), Taxiarchen-Kirche in Desphina (1332) (M. G. Soteriu, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιάρχων Δεσφίνης, Δελτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ., Per. 4, 3, 1962-63, 194 Taf. 54, 1), St. Nikolaos Orphanos, Thessalonike (Xyngopoulos, Τοιχογραφίαι Ὁρφανοῦ Taf. I, 6 Abb. 5 und 7). In der St. Anargyroi-Kirche, Serbia (1600) wird

die gen. Konfiskation formulierte Leon, auf Grund der Acheiropoietos von Edessa, unter anderen Argumenten, die Theorie einer hypostatischen absoluten Einheit der Gesichtszüge (*χαρακτήρ*) des jenseitigen, inkarnierten Logos-Urbildes (Christus) und seiner künstlerischen Abbildungen (Ikonen usw.), also zwischen der Gottheit und der Materie, in der man sie abgebildet hat⁽⁴⁰⁹⁾; und zur Unterstützung seiner Lehre benützte Leon aus dem Kanon zum Heiligen-Mandelion-Fest das Troparion, in dem man die Gestalt Christi auf der Reliquie von Edessa als vergöttlichtes Wesen gepriesen hatte⁽⁴¹⁰⁾. Nach Leon hatte also das Hagion Mandelion einen Anteil an der Gottheit und man schuldete ihm folglich göttlichen Kult. Die Lehre Leons wurde von der offiziellen byzantinischen Theologie verurteilt; was aber unsere Darstellungen interessiert, ist, daß die hauptstädtische Theologie entschied, den Kanon mit dem gefährlichen Inhalt stillschweigend aus den kirchlichen Büchern fallen zu lassen. Nach den Überlegungen von Grumel geschah dies um 1100⁽⁴¹¹⁾. Aber die Reliquie war bis 1204 in der

das Hagion Mandelion von der Gottesmutter der Himmelfahrt gehalten (A. Xyngopoulos, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* / = *Ἱστορία Μανεδονικῶν Σπουδῶν*. "Ἰδρυμα Μελετῶν Κερσονήσου τοῦ Αἵμου Nr. 18/, Athen 1957, 108-109 Abb. 23).

405) Grabar, a.a.O. 29. Dazu: St. Georgios-Kirche in Kato Bularioi, Mani (Drandakes, a.a.O. 89-90).

406) Qaranliq kilise (s. Anm. 402), Peribleptos, Mistra (vgl. unten S. 196).

407) Grabar, a.a.O., 24, 26, 27f. und 29; ders., *Iconoclasm* 20 und 33.

408) Ven. Grumel, Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du Saint Mandilion, *Anal. Bolland. LVIII*, 1950 (= *Mélanges Paul Peeters II*), 135 ff.

409) Eine Analyse der Lehre Leons bei P. Stephanou, *La doctrine de Léon de Chalcédoine et de ses adversaires sur les images*, *Orient. Christ. Period. XII*, 1946, 177 ff. Vgl. S. Salaville, *Philosophie et théologie ou épisodes scolastiques à Byzance de 1059 à 1117*, *Echos d'Orient XXIX*, 1930, 146 ff., Beck, *Kirche u. theol. Liter.* 339 f.

410) "Ἰσότης τῶν Πατρὶ / τὴν οὐσίαν τὴν θεϊκὴν / ... ἴσος ἐφάνης ἡμῖν, / οἷς τὸν τεθεωμένον χαρακτήρα / παρέχου σοῦ τῆς σαρκὸς"

(Cod. Coisl. 218) (bei Grumel, a.a.O. 136).

Pharos-Kirche aufbewahrt^(411a). Der geschilderte Streit war also um den Sinn der Ikonenverehrung entbrannt, d.h. es war ein Dogmenstreit; und man versteht nun vielleicht besser den Grund der betonten Erscheinung der Darstellung des Hagion Mandelions in einer kappadokischen Höhlen-Kirche. Denn, ist es nicht merkwürdig, daß alte Ikonen mit der Darstellung einer so berühmten Reliquie sich im Bereich des Griechentums, d.h. in den unmittelbar von Konstantinopel beeinflussten Gebieten, nicht erhalten haben? Dies zum Vergleich mit der Bestätigung von Leo Ouspensky, daß man "eben diese Ikone Christi am Feste der Orthodoxie" verehrt^(411b) - sc. unter den Russen.

Kehren wir nun zu der Ikone aus der Uspenskij-Kathedrale (Abb. 15-16) zurück. Man behauptet, daß ihre Vorderseite - das Hagion Mandelion - zwar an die Ikonographie Konstantinopels anknüpfe, daß aber ihre Rückseite von der Ikonographie Palästinas herrühre. Das Urteil über die Darstellung des Hagion Mandelion ist zweifelsohne richtig; doch muß man auch das Thema der Rückseite der Moskauer Ikone, d.h. das der Verehrung des Kreuzes durch himmlische Mächte und die Erzengel Michael und Gabriel - die letzteren die Passionsinstrumente tragend - ebenso dem konstantinopolitanischen Kult- und Kunstkreis zuschreiben, ungeachtet der topographischen Angabe (der Golgatha-Felsen).

Das Motiv der Anbetung des Kreuzes durch zwei Engel, ist keineswegs besonders palästinensisch in der mittelbyzantinischen Periode. Es war es um das 6. Jahrhundert⁽⁴¹²⁾

411) Grumel, a.a.O., 138 f. Die Prozesse gegen Leon bei P. Stephanou, Les Procès de Léon de Chalcédoine, Orient.Christ.Period. IX, 1943, 5 ff.

411a) Mercati, in Rendiconti XII, 1936, 140 § 1.

411b) Leonid Ouspensky-Wladimir Lossky, Der Sinn der Ikonen, Bern und Olten (1952), 70.

412) Ampullen von Bobbio (André Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris 1958, 33 Nr. 1 Taf. XXXII und Nr. 2 Taf. XXXIII, Carlo Caccelli, Il trionfo della Croce. La croce e i santi segni prima e dopo Constantino, /Rom 1954/, Abb. 76). Vgl. Johannes Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, 53 ff., Schmaltz, Mater ecclesiarum 277 ff.

Gleichzeitig war es aber weiter ein allgemeines Motiv geworden. So erscheint es auf der -vermutlich aus Syrien stammenden- Sibirischen Silberschüssel in der Ermitage Leningrad (früher in der Stroganoff-Sammlung, Rom), wo das Motiv des angebeteten Kreuzes in Verquickung mit dem Paradieses-Berg (Apoc. 14, 1 und 22, 1 f.) steht⁽⁴¹³⁾, apokalyptisch gefärbt, also unabhängig von der im strengen Sinne palästinensischen Ikonographie. Unpalästinensisch, als eine jenseitige Darstellung, scheint das Motiv ebenfalls in Ägypten verwendet worden zu sein⁽⁴¹⁴⁾. In diesen Beispielen kommt das Motiv des Kreuzes vor, als ein Ersatz der sehr häufigen figürlichen Darstellung des verherrlichten Christus (Majestas Domini)⁽⁴¹⁵⁾, die so in einen symbolischen Ausdruck umgewandelt wird. Und die Auswechselung der Figur und des Symbols als zweier inhaltlich gleichwertiger Motive, das letztere nun sakramental. betont, bestätigt sich am häufigsten in der mittelbyzantinischen Zeit, wenn genau so, wie auf der Rückseite der Moskauer

413) A.V. Bank, *Iskusstvo vizantii v sobranii gosudarstvennogo Ermitaza*, Leningrad 1960, Abb. 61, Cecchelli, *Trionfo della Croce* 103 Abb. 63, Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München (1958), 91 Nr. 245, Wulff, *Altchr. u. Byz. Kunst I*, 199 Abb. 201 u. Nachtrag 46, Diehl, *Manuel*², I, 317 Abb. 160.

414) Koptisches Relief bei Klaus Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen (1963), 41 Abb. 48: Das Kreuz auf einem Podium; die Engel, ihm zu beiden Seiten, stützen seinen Querbalken mit verhüllten Händen.

415) Beispiele aus der altchristlichen Zeit bei Ihm, *Programme christl. Apsismal.* 30 ff. Als eigentlich palästinensisch kann man das Motiv des unter einem Bogen errichteten Kreuzes annehmen, des Bogens wegen (D. Ainalov, *Un fragment d'évangélique du VI^e siècle de la Collection V.N. Chanenko*, Byzantion I, 1924, 71 f.), als eine Vereinfachung des unter einem Baldachin stehenden Golgatha-Kreuzes (vgl. oben S. 16). Aber auch der Bogen ist ein allgemeines symbolisches Motiv, und zwar aus der vorchristlichen Ära.

Ikone, in der Verehrungsszene zu den Engeln auch andere himmlische Mächte hinzugefügt werden (liturg. Majestas) (416).

Entscheidender für die Beurteilung der Herkunft des Sujets auf der Rückseite der Ikone aus der Uspenskij-Kathedrale (Abb. 16) ist die Tatsache, daß das überlieferte Palästinensische Thema ganz anders als das auf dieser Ikone aussah; Dort das Kreuz mit einer Halbfigur Christi im Schnittpunkt des Kreuzes und mit den Engeln einfach in Verehrungshaltung (417); hier das Kreuz ohne ein Christus-Medaillon, sondern von den anderen Passionsinstrumenten - die Dornenkrone über ihm hängend, die Lanze und der Schwamm von den Erzengeln getragen - begleitet. Denn diese ikonographischen Einzelheiten können nur konstantinopolitanisch sein, da sie Reliquien darstellen, die seit Herakleios nach Konstantinopel geführt und dort aufbewahrt wurden (418). Sicherlich wurde in der Hagia Sophia das bei

416) Figürliche Darstellung: Esaias-Vision in Gregorios von Nazianz Par. Gr. 510 f^o 67^v (Omont, Miniatures² Taf. XXV. Sein sakramentaler Gehalt wird deutlich in Cosmas Indicopl. Vat. Gr. 699 f^o 72^v: cosimo Stornajolo, Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste. Codice Vaticano Greco 699, Mailand 1908, 40 Taf. 37. Vgl. Diehl, Manuel², I, 240 Abb. 114, Guillaume de Jerphanion, La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne, Paris 1930, 253₁ Taf. LI, 1), Apsismosaik in Dodo, Georgien (Ihm, a. a. O. 43 und 192 Taf. XIV, 2) und in abgekürzter Version im Psalter Vat. Gr. 1927 f^o 179^v (de Wald, Illustr. in Man. of Septuag. III, 1, 29 Taf. XLII), f^o 184^v (ib. 30 Taf. XLIII) und f^o 261^v (ib. 42 Taf. LXIII); symbolische Darstellung: Staurothek von Limburg an der Lahn (um 960) (Talbot-Rice, Art of Byzantium Nr. 125, Beckwith, Art of Constantinople 87 ff. Abb. 115 mit weiterer Literatur in S. 162 Anm. 17. Vgl. Brehier, Sculpt. et arts min. 89 f. Taf. LXII).

417) Siehe Schmaltz, Mater ecclesiarum 277 und Ihm, Programme christl. Apsismal. 90 f.

418) Chron. Paschale, Bonn 705, Willermi Tyrensis Archiepiscopi, Histor. rerum XX, 23 in: Recueil des Historiens des Croisades. Historiens Occidentaux I 2, Paris 1844, 985. Vgl. Jean Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, Paris 1921, 9 ff. (= ders., Constantinople 9 ff.), H. Leclercq, in Dict.

der Tür des Skeuophylakion aufgestellte Kreuz, das man vermutlich in den Passionszeremonien verwendete, auf Grund einer Überlegung über diese Reliquie komponiert⁽⁴¹⁹⁾ und zwar deshalb, weil das ehemals in der Golgatha-Basilika in Jerusalem befindliche Kreuz mit der Lanze ein anderes Aussehen hatte, da Teile der Lanze in das Holz des Kreuzes eingefügt worden waren⁽⁴²⁰⁾. Also stammt das Thema auf der Rückseite der Moskauer Ikone sicher von jener Errichtung in der Hagia Sophia her⁽⁴²¹⁾, aber ikonographisch entwickelt wiedergegeben, dadurch, daß die Lanze und der Schwamm von den Erzengeln getragen werden⁽⁴²²⁾. Doch scheint auch das letztere Motiv gerade Konstantinopolitanisch zu sein⁽⁴²³⁾. Der Schluß daraus muß nun sein, daß die Ikone aus der Uspenskij-Kathedrale höchstwahrscheinlich getreu ein konstantinopolitanisches Vorbild nachahmt.

Die vorangegangene Analyse brachte die Moskauer Ikone, bzw. ihr vorausgesetztes konstantinopolitanische Vorbild, in vielen Punkten in eine indirekte Beziehung zu den Passions-Vorstellungen. Denn man fragt sich, ob es sich um eine Ikone handelt, die ursprünglich in den Passions-Zeremonien verwendet wurde. Einen ikonographischen Kontext für eine

Arch. Chr. Lit. VII 1, 1157 f. (s.v. Instruments de la Passion), Anat. Frolov, La "Podea", Byzantion XIII, 1938, 493₀).

419) Siehe oben S. 72 f.

420) Siehe oben 72.

421) Das Motiv des Kreuzes in der Hagia Sophia wird am häufigsten mit dem Thema der Hetoimasia wiedergegeben; Beispiele bei Bogyay, Akten XI. Intern. Byzantin. kongr. 58 ff. Taf. III, 1 (Par. Gr. 74 f^o 93^v), III, 2 (Vat. Gr. 752 f^o 97^v) und VII, 2 (Vat. Gr. 752 f^o 482^r).

422) Das Motiv der Engel zu beiden Seiten des Kreuzes ebenfalls in der Hetoimasia Cod. Vat. Gr. 752 f^o 482^r (siehe Anm. 421), mit den Buchstaben IC - XC / NI - KA als Begleitmotiv.

423) Siehe unten S. 173 ff.

Antwort darauf, nämlich für die Beziehung des Hagion Mandelion zu den Vorstellungen von der Passion Christi, liefert uns das Staurothek-Triptychon im Kunstgeschichtlichen Museum Zagorsk, Moskau Inv.Nr.45, ein Werk des Mönchs Ambrosius aus dem Jahre 1456 (Abb.18)⁽⁴²⁴⁾: Auf der mittleren Tafel das Kreuz mit der Lanze und dem Rohrschwamm und oben auf einem Aufsatz das Hagion Mandelion; Inschrift: "Životvorjašnj Krest'tvoeja blgostiego ž daroval' esi nam' G(ospod)i"(das lebensspendende Kreuz hast du uns durch deine Gnade gegeben, o Herr). Das thematische Verhältnis beider Sujets ist evident. Auf der Staurothek deuten die Passionsinstrumente darauf hin, daß es sich hier nicht um eine Darstellung des geschichtlichen Geschehens handelt, sondern um eine symbolische Komposition, die auf die Passion hindeutet, wie das Thema auf der Rückseite der Ikone aus der Uspenskij-Kathedrale (Abb.16); nur mit dem Unterschied, daß das Thema hier ins Konkretere abgewandelt ist: die die Passionsinstrumente tragenden Erzengel sind durch die Nebenpersonen der Kreuzigung, d.h. die Gottesmutter und den Apostel Johannes, mit ihren gewöhnlichen Gebärden ersetzt und die Passionsinstrumente einfach an das Kreuz gelehnt. Demselben theologisch-kultischen Kontext gehört die ikonologische Beziehung des Hagion Mandelion zu Christus die Akra Tapeinosis an⁽⁴²⁵⁾.

Die konstantinopolitanische Theologie gab von Anfang an, als die Hauptstadt die Edessianische Reliquie bekam, dieser die mystische Erklärung wieder, daß in ihr ein Hinweis auf die Passion Christi und sein sakramentales Opfer steckt⁽⁴²⁶⁾. Es ist nicht überraschend, daß der

424) Proizvedenija melkoj plastiki XIII-XVII v.v. v sobranii Zagorskogo Muzeja: Katalog, Zagorsk 1960, 202 ff.

425) Vgl. unten S. 280.

426) "τὴν καθ' ἡμᾶς ὑπὲρ ἡμῶν θυσίαν αὐτοῦ ἀποφαινοῦσι (sc. die Zeremonien mit der Acheiropoietos in Edessa) καὶ τὸ τοῦ πάθους καὶ τοῦ θανάτου ἐκούσιον" (Dobschütz, Christusbilder 113). Nach Dobschütz geben die für Edessa beschriebenen Zeremonien die in Konstantinopel vollzogenen Handlungen wieder (siehe Anm. 231).

ikonographische Niederschlag, den solche theologische Ideen in der Monumentalmalerei gefunden haben mußten, uns gelegentlich in einer Kirche von der Hauptstadt entfernt begegnet: In der Apsis der St. Michaels-Kirche bei Ston, Dalmatien, eine Darstellung Christi nach dem Typus auf dem Hagion Mandelion (das Haupt Christi in medallionartigem Kreuznimbus), die zu beiden Seiten von je einem die Passionsinstrumente tragenden Engel begleitet wird⁽⁴²⁷⁾. Die Malerei bei Ston gehört gewiß einer später zu datierenden Zeit an, da sie auf einer neueren Tünche-Schicht gemalt wurde und die Fresken der ersten Malschicht etwa aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts stammen. Wie dem aber auch sei, an diesem Apsis-Programm ist der inhaltliche Zusammenhang mit der Ikone in Moskau unverkennbar. Also ergibt sich für die letztere klar ihre Beziehung zu den Passionsvorstellungen.

Einen letzten Hinweis darüber bekommt man weiter aus dem Platz, den die Darstellung des Hagion Mandelion manchmal in dem Programm der Westräume der Kirche einnimmt, nämlich im Narthex oder über der Tür des Naos⁽⁴²⁸⁾, d.h. in engem Zusammenhang mit dem Platz, wo ein wesentlicher Teil der Passions-Zeremonien stattfand⁽⁴²⁹⁾. Über der Tür der Sophienkirche in Ochrid begegnet uns sogar eine Tautologie, die der Gruppe "Pantokrator-Kreuzigung" entspricht: nämlich das Hagion Mandelion in Zusammenhang mit dem Pantokrator⁽⁴³⁰⁾.

Wir beschließen unsere Erörterung der Frage über das Hagion Mandelion mit einem Überblick über den Westen. Ernst v. Dobschütz bestätigt seit dem 12. Jahrhundert in

427) Radivoje Ljubinković, Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie méridionale et la Serbie avant le XIII^e siècle, Corsi di Cultura sull' arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963, 1964 Abb. 2. Der betr. Aufsatz von Cvito Fisković, in Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, 1960, 33-49, mir unzugänglich.

428) Angaben bei Grabar, La Sainte Face 30 f.

429) Siehe S. 131 f.

430) Hamann-Mac Lean-Hallensleben, Monumentalmal. in Serb. u. Maked. Plan 1 Nr. 37 und 39. Sie werden von Engeln und Propheten begleitet.

den westlichen Legenden und den lateinischen Gedichten ein Streben, "das (Acheiropoietos-) Bild mit dem Leiden des Herrn in Beziehung zu bringen"; und er rechnet zu den Gründen für dieses Phänomen unter anderen die Passions-spiele und die frommen Pilgerfahrten⁽⁴³¹⁾. Die Passions-spiele kommen aus einer etwas späteren Zeit. Ist es aber nicht bezeichnend, daß seit der Mitte des 10. und um das Ende des 11. Jahrhunderts in Konstantinopel schon ein Kult der Acheiropoietos und ein Streit um die Acheiropoietos vorangegangen war, und ist daneben nicht charakteristisch der Synchronismus der Erscheinung des erwähnten Strebens mit der Einwirkung der Passions-Gedichte aus dem Osten im Westen⁽⁴³²⁾? Und ferner, dürfte man nicht die westlichen bilateralen Veronika-Ikonen (Anhang II Nr. 36 und 37)⁽⁴³³⁾ als eine entfernte Widerspiegelung eines konstantinopolitanischen Vorbilds, nämlich einer bilateralen Kultikone des Typus "Hagion Mandelion-Gottesmutter", nach einer Analogie mit dem Typus "Kreuzigung-Gottesmutter"⁽⁴³⁴⁾ annehmen, d.h. einen konstantinopolitanischen Archetypus daraus erschließen? Bildet letzten Endes jene abendländische Beziehung der Acheiropoietos zu den Leiden Christi nicht einen Hinweis auf die kultische Praxis in Byzanz, d.h. in Konstantinopel, von wo das Vorbild stammen mußte und wo sich seit Mitte des 10. Jahrhunderts der Kult des Hagion Mandelions lokalisierte?

431) Dobschütz, Christusbilder 250 ff., 252 f.

432) Siehe oben Anm. 182.

433) Siehe oben S. 134.

434) Siehe oben S. 91 ff.

Es scheint also, daß ein noch-theologisches Denken in der Hauptstadt sich darin gefallen hatte, bei den Passionszeremonien als Kultbild eine bilaterale Ikone mit der Darstellung des Hagion Mandelion auf ihrer Vorderseite zu verwenden⁽⁴³⁵⁾. Aber dies kann nicht länger als bis um das Jahr 1100 gedauert haben⁽⁴³⁶⁾.

435) Bekanntlich wurde das Hagion Mandelion in der Gottesmutter-Kirche des Pharos, der Hauptkapelle des Kaiserlichen Palastes, aufbewahrt (Dobschütz, a.a.O. 158 Janin, Géogr. ecclés., III. Églises et monast. 244) Vgl. oben S. 138.

436) Vgl. oben S. 137 ff.

3. Visionen

Bei der vorliegenden Bezeichnung handelt es sich um eine ikonologische Analyse der bilateralen Ikone aus dem Poganovo-Kloster, Süd-Serbien, jetzt im Archäologischen Museum in Sofia (Anhang II Nr.26). Auf ihrer Vorderseite wird die Vision Ezechiels am Fluß Chobar dargestellt (Ezech.1,1 ff.): Über dem Fluß der thronende Christus in Aureole, von den vier diagonal angeordneten Evangelisten-Symbolen getragen, links vom Meer Ezechiel und rechts Habakuk. Christus und der letztere mit entfalteten Rollen; auf der Rolle Christi die Inschrift: " Ἰδοὺ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν καὶ ἡγαλλιώμεθα ἐπὶ τῇ σωτηρίᾳ ἡμῶν, ἀποδώσει ἀνάπαισιν τῷ οἴκῳ τοῦτῳ "(Isai.25,9) und auf der Habakuks " Ὑιὲ ἀνθρώπου, κατὰφαγε τὴν κεφαλὴν ταύτην "(Ezech.3,1) (Abb.19). Auf ihrer Rückseite, dreiviertels zu einander gewandt, die Gottesmutter nach dem Typus in dem sie in der Kreuzigung begegnet, in tiefem Leid und mit dem Beinamen " Καταφυγή ", und der Theologe Johannes, bärtig und mit den Gebärden eines tief überlegenden geistigen Menschen (Abb.20).

Die Ikone aus Poganovo, eine sehr problematische, hat vor kurzem eine durchdringende Auseinandersetzung hervorgerufen. Andreas Xyngopoulos bezweifelte die Gleichzeitigkeit ihrer Seiten; er meinte, daß die Vorderseite ursprünglich ein selbstständiges Thema bildete, um das Ende des 13. Jahrhunderts gemalt, und daß die freie Rückseite jener Ikone dann, um die Mitte des 14. Jahrhunderts, als Flügel eines Triptychons verwendet wurde; daß die mittlere Tafel aber und der andere Flügel, die einen Gekreuzigten und dazu andere Nebenpersonen einer Gesamtdarstellung der Kreuzigung getragen hätten, verlorengegangen seien, mit Ausnahme allerdings des erhaltenen Stückes, nämlich mit der Gottesmutter und Johannes. Also findet Xyngopoulos keine innere Beziehung zwischen den beiden Seiten der betreffenden Ikone (437).

437) A. Xyngopoulos, Sur l'icône bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéolog. XII, 1962, 348 ff.

André Grabar führte indessen solide Gründe für die Gleichzeitigkeit beider Seiten an⁽⁴³⁸⁾. So steht vor uns eine bilaterale Ikone mit einer Vielfalt von ikonographischen Motiven und damit von Sinn-Nuancen.

Unsere Ikone stammt höchstwahrscheinlich aus Thessalonike; das Thema ihrer Vorderseite bildet eine nach den mittelalterlichen Vorstellungen umgewandelte Replik des altchristlichen Apsismosaiks der Latomos-Kirche in Thessalonike, das, während des Bilderstreites übertüncht, erst im 11. Jahrhundert wiederenthüllt wurde. Selbstverständlich interessiert uns hier nicht die Deutung des Mosaiks⁽⁴³⁹⁾, sondern der Sinn, den die mittelalterliche Exegese dem Mosaik gab, d.h. das Thema, das nach dem Vorbild des Mosaiks zutage trat: nämlich die Vision Ezechiels, mit der ihr geschichtlich fremden Habakukfigur, die aber einen Ezechielischen Text trägt⁽⁴⁴⁰⁾; und die Schwierigkeit liegt nun darin, den Sinn der Figuren der Rückseite in Beziehung zu dem Ezechielischen Thema der Vorderseite zu verstehen.

André Grabar, für den eine innere Beziehung zwischen

438) A. Grabar, Nouvelles recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéolog. XII, 1962, 363 und 370 f.

439) Das Mosaik: A. Xyngopúlos, Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῇ ψηφιδωτόν, Αρχαιολογ. Δελτίον 12, 1929, 158 ff. Taf. 6-8, V. Grumel, La mosaïque du "Dieu Sauveur" au monastère de "Latome" à Thessalonique, Echos d'Orient 29, 1930, 157 ff., Ch. Diehl, A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique, Byzantion VII, 1932, 333 ff., Wulff, Altchr. u. byzant. Kunst, Nachtrag 46 Abb. 537, A. Grabar, Martyrium. II, Paris 1946, 200 ff u. passim Taf. XL. Für die Beziehung der Ikone zum Mosaik: T. Gerasimov, L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia, Cahiers Archéolog. X, 1959, 280 f., A. Grabar, A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia, ibid. 291 ff., Xyngopúlos, Cahiers Archéolog. XII, 1962, 341 ff., Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 373.

440) Grabar, Cahiers Archéol. X, 1959, 295.

den Themata beider Seiten der betr. Ikone ohne weiteres besteht, nahm zuerst an, daß das Thema der Vorderseite (Abb. 19) auf die Quelle des Lebendigen Wassers (la fontaine "des eaux vives") hindeutet⁽⁴⁴¹⁾. Und was die Figuren der Gottesmutter und Johannes auf der Rückseite anbelangt, behauptete er zwar, daß sie aus einer Kreuzigungsdarstellung übernommen seien, jedoch in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Thema der Vorderseite stünden, nämlich dem Christus als Quelle des lebendigen Wassers, und zwar dadurch, daß Johannes bärtig, d.h. bereits als der "Theologe", der Autor des Evangeliums und der Apokalypse, und nicht als der bei der Passion dabeistehende Jünger dargestellt wird. Als eine erklärende Stelle findet Grabar Joh. 7, 37-38 ("Ἐάν τις διψᾷ, ἐρχέσθω πρὸς ἐμὲ καὶ πινέτω. Ὁ πιστεύων εἰς ἐμὲ... ποταμοὶ ἐκ τῆς κοιλίας αὐτοῦ ρέουσιν ὕδατος ζῶντος"). Die Johanneische Stelle bringt nach Grabar das Thema der Vorderseite mit der Vorstellung des Blutes und des Wassers in Verbindung, die aus der Seite des Gekreuzigten herausgingen (Joh. 19, 34); und er führt dazu aus: "L'iconographie nous suggère que saint Jean avait formulé cette pensée et l'avait communiquée à la Vierge, à l'instant même où le sang et l'eau coulèrent du flanc du Christ, et c'est pourquoi il les montre l'un et l'autre - elle pleurant, lui parlant - tels qu'ils se tenaient au pied de la croix"; mit dem Schluß, daß die Rückseite ein Kommentar der Vorderseite ist, allerdings ein seltsamer, und zwar deshalb, weil "le jet de sang et d'eau, qui cette fois caractérise les "Eaux vives" répandues par le Christ, n'est même pas représenté"⁽⁴⁴²⁾. Die vorliegende Erklärung setzt voraus, daß der Inhalt des altchristlichen Mosaiks in der späteren, zufällig zutage getretenen Replik weiter gelebt hatte.

In einem zweiten Aufsatz über die Ikone aus Poganovo wurde Grabar von der Vorstellung vom prozessionellen

441) Grabar, Cahiers Archéol. X, 1959, 295 f.

442) Ibid., 300.

-150-

Charakter der bilateralen Ikonen angeregt⁽⁴⁴³⁾ und modifizierte seine vorangegangene Erklärung etwas, und zwar dahin, daß er nun besonders den Sinn des Beinamens der Gottesmutter "Kataphyge" (die, bei der man Zuflucht findet), wie auch die Tatsache, daß der Theologe Johannes der Patron des Poganovo-Klosters ist, hervorhebt. Grabar vergleicht nämlich die Poganovsche Ikone mit der Ikone Novgorod, Kunsthistorisches Museum, aus der Znamenie-Kathedrale (die Gottesmutter "Znamenie" - der Apostel Petrus und die Heilige Natalie) (Anhang II Nr.3), und behauptet, daß die Ikonographie ihrer Rückseite von dem Gebet des Stifters abhängig sei, d.h. von der Heiligen Person, an die sich der Stifter beim Gebet richtet⁽⁴⁴⁴⁾. Man ersieht daraus, daß mit der zweiten Untersuchung Grabars zu einem ikonologischen Verständnis der Ikone aus Poganov, die Beziehung der Thematik ihrer Rückseite aufgehoben wird, da man so der letzteren ein zufälliges Bestehen zuschreibt. Im übrigen fragt man sich, warum die Figuren der Rückseite nicht frontal dargestellt wurden, so ihren Charakter als Andachtsbilder betonend, sondern in einer Dialoghaltung - obgleich jede dieser Figuren in sich selbst geschlossen, stumm - dargestellt sind? Die Hinzufügung der Gebets-Idee vermindert die Klarheit des ikonologischen Ausdrucks unserer Ikone, was vielleicht zu der Ausdrucksweise der mittelalterlichen Ikonographie in Gegensatz steht, da sie parataktisch, also deutlich ihre Vorstellungen aufstellt. So bliebe man eher der ersten von den Erklärungen Grabars über die Ikone aus Poganovo näher.

Unsere vorangegangene ikonologische Analyse einiger von den bilateralen Ikonen, wonach Vorstellungen, die an die Passionszeremonien anknüpfen, bei den letzteren bestätigt wurden, erlaubt uns den Kreis unserer Betrachtung zu erweitern und darin ebenso die bilaterale Ikone aus Poganovo einzuschließen.

443) Vgl. Anhang II, Notiz.

444) Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370 und 372. Die Idee von der Darstellung des Johannes als Patron des Poganovo-Klosters schon bei Gerasimov, Cahiers Archéol. X, 1959, 284.

Man hat schon auf die Verwandtschaft des vorderseitigen Themas der Poganovschen Ikone mit der Wandmalerei oben an der West-Tür des Narthex der oberen Kirche des Bačkovo-Klosters (um 1100) hingewiesen⁽⁴⁴⁵⁾. Als ikonographischer Kontext sollen ihr die Visionen des Programms der Apsis-Ikonographie, aus den Kirchen insbesondere Kappadokiens bekannt, am nächsten stehen. Ebenso wie dort: Zentrales Motiv im allgemeinen das apokalyptische Bild mit dem thronenden Christus, in Aureole inmitten der vier symbolischen Tiere, über dem Kristall-Meer (Apoc. 4, 2 f.). Die Veränderungen betrafen die Nebenpersonen beiderseits des Meeres. In der St. Theodor-Kirche, Ürgüb und der St. Apostel-Kirche, Sinassos, sind diese links Ezechiel, der von einem Engel (in Sinassos von einem Seraph) das Buch nimmt, um es zu essen, nach der erläuternden Inschrift Jezech. 3, 3 genau wie auf der von Habakuk in der Poganovschen Ikone gehaltenen Rolle; und rechts Isaias, dessen Lippen ein Engel die Kohle darbietet (Inschrift: Isai 6, 6-7). Beide Propheten sind von je einem Jünger begleitet⁽⁴⁴⁶⁾.

Selbstverständlich wird, wie mehrmals in der christlichen Ikonographie zu beachten ist, mit diesen Visionen keine buchstäbliche, weniger noch, keine literarisch getreue Wiedergabe eines bestimmten biblischen Textes - freilich erlangte die Kunst diese Freiheit von der Exegese-, sondern eine unbestimmte Synthese von mehreren Vorstellungen, aus verschiedenen biblischen Visionen entnommen, zu einer idealen Visions-Darstellung komponiert, womit man aber konkret entweder eine innere Schau oder religiöse Gedanken ausdrückte. Guillaume de Jerphanion hat schon für die Visions-Thematik der Apsis-Ikonographie

445) Gerasimov, a. a. O., 280, Xyngopoulos, Cahiers Archéol. XII, 1962, 341 ff., Grabar, ibid. 372 f. Über die Wandmalerei in Bačkovo A. Grabar, Rospis cerkvikostincy Bačkovskago Monastyrja, Izvest. Bŭlgarsk. Arheol. Ist. II, 1923-1924, 26 f., ders. La peinture religieuse en Bulgarie (=Orient et Byzance I), Paris 1928, 80.

446) de Jerphanion, Cappadoce II, 22 f. (Ürgüb), 63 ff. (Sinassos).

bestätigt, daß "elle ne traduit exactement aucun d'eux - d.h. die Isaias-Jezechiel-Daniel- und Apokalypse-Texte, bei denen Visionen beschrieben sind -et se rapproche surtout du dernier"(447). So konnte man in den erwähnten Visions-Darstellungen apokalyptische mit Visions-Elementen von Ezechiel und Isaias zu einem einfachen, aber inhaltlich vielfältigeren Thema vereinigen. Schon in der Apokalypse (Apoc. 4, 2 f., 5, 1 und 10, 8 f.) war die Ezechielvision entlokalisiert worden. Deswegen sollte man in jenen Darstellungen keine Theophanie, sondern eine mystisch geschaute Lehre, eine konkretisierte Allegorie des kirchlichen Mysteriums erkennen. Denn daraus geht die ikonographische Freiheit zum Verändern hervor.

Dazu ist lehrreich die Illustration der zweiten Homilie zu Ostern von Gregorios Nazianzenos, im Par. Gr. 510 f^o 285^r, durch eine Majestas bzw. Christus als Engel des Großen Rates: Christus Emmanuel in Aureole zwischen Engeln (anstatt der symbolischen Tiere der Apsis-Thematik); darunter treten an die Stelle der Propheten Ezechiel und Isaias rechts Gregorios Nazianzenos, die Vision schauend, die ihm von Habakuk gezeigt wird, und links die Heilige Paraskeue, die die Passions-Instrumente (die Lanze, den Rohrschwamm, die Nägel und das Essiggefäß) trägt, mit der Heiligen Helena, die eine Abbildung des Golgatha-Felsens trägt (Abb. 21)(448); Titel: "Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ" (Heute eine Rettung für die Welt). Die Heilige Paraskeue mit den Passionsinstrumenten ist wohl eine Personifikation des Karfreitags(449); die Heilige Helena mit der Abbildung des Golgatha-Felsens ist eine Personifikation des Golgatha-Heiligtums. Beide werden mit Recht von

447) de Jerphanion, Cappadoce, I, 70.

448) Omont, Miniatures² 25 Taf. XLIII, der Nersessian, Dumb. Oaks Papers 16, 1962, 202 Abb. 3, Leclercq, in: Dict. Arch. Chr. Lit. VI 2, 1700-1701 Abb. 5435 (s. v. Grégoire de Nazianze), Konrad Onasch, Ikonen (Leipzig 1961), 352 f. Abb. 7, Diehl, Manuel², II, 623 Abb. 299.

Sirarpie der Nersessian als eine Hindeutung auf die Passion Christi erklärt⁽⁴⁵⁰⁾, nur mit der Bemerkung, daß diese Personifikationen rituell gefärbt sind, So etwa, was das zentrale Thema anbelangt, auch in der Miniatur des Gregorios Nazianzenos Par.Gr.543 f^o 27, die dieselbe Gregorios-Homilie illustriert; hier sind aber Gregorios und Habakuk vereinzelt, beiderseits, wie Ezechiel und Isaias bei der Ap-sis-Thematik, und mit der Höllenfahrt Christi darunter⁽⁴⁵¹⁾.

Sirarpie der Nersessian meint über die Miniatur des Cod.Par.Gr.510 f^o 285^r (Abb.21), daß es sich um ein symbolisches Bild der Auferstehung Christi handelt⁽⁴⁵²⁾. Der Sinn der Auferstehung wird besonders in der Miniatur des Cod.Par.Gr.543 f^o 27 durch die Hinzufügung der Höllenfahrt Christi verdeutlicht. Doch wird durch unsere Synthese etwas mehr zum Ausdruck gebracht, nämlich eine soteriologische Allegorie, d.h. die Allegorie des Mysteriums der Verwirklichung der göttlichen "Oikonomia" zur Rettung der Menschen durch Christus. Dies ist gerade der Inhalt der Homilie Gregorios', und daneben der Miniatur Abb.21, deren

449) Vgl. auch unten S. 165 f.

450) der Nersessian, a.a.O.

451) N.Pokrovskij, Evangelie v pamjatnikach ikono-grafij preimussestvenno vizantiskich; russkich (=Trudy Vos'mago Archeol.Cezda, 8) Petersburg 1890, 404, Abb.190, N.P.Kondakov, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, II, Paris 1891, 91, Vgl. die Miniatur Gregor.Nazianz.Par.Gr.550 f. 8^v -ohne die Höllenfahrt- Qmont, Miniatures² 53 Taf.CVIII, 1. Mehrere Beispiele bei der Nersessian, Dumb.Oaks Papers 16, 1962, 202²².

452) der Nersessian, a.a.O. 202

Sinn durch aus dem Texte der Homilie genommenen Titel "Heute eine Rettung für die Welt" bezeichnet wird⁽⁴⁵³⁾. In der Miniatur bilden die Figuren Gregorios' und Habakuks eine pittoreske aber doch buchstäbliche Wiedergabe des Homilienprologes, wo Gregorios poetisch auf Habac. 2,1 anspielt und eine visionäre Darstellung des auferstandenen Christus als Engel - wohl als den Engel des Großen Rates - schildert⁽⁴⁵⁴⁾. Es handelt sich damit um eine Darstellung Christi, durch die, nach der lapidaren Formulierung des Maximos Homologetes, die Erfüllung der göttlichen Oikonomia allegorisiert wird⁽⁴⁵⁵⁾; auf ihre Verwirklichung durch die Passion Christi und ihre sakramentale Projektion deuten nun in der Miniatur Par.Gr. 510 f° 285^r die Darstel-

453) Gregor. Nazianz., Oratio XLV, In Sanctum Pascha:

1 " 'Επὶ τῆς φυλακῆς μου στήσομαι, φησὶν ὁ θαυμάσιος Ἀβ-
βακούμ (Habac. 2,1) * καὶ γὰρ μετ' αὐτοῦ σήμερον, τῆς δε-
δομένης μοι παρὰ τοῦ πνεύματος ἐξουσίας καὶ θεωρίας, καὶ
ἀποσκοπεύσω καὶ γνῶσομαι τί ὁφθήσεται ... Καὶ ἰδοὺ ἀνὴρ
ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ τῶν νεφελῶν ... καὶ ἡ ὄρασις αὐτοῦ, ὡς ὄ-
ρασις ἀγγέλου ... καὶ κύκλω αὐτοῦ ὡς πλῆθος οὐρανίου
στρατιᾶς, καὶ εἶπε· Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ ... Χριστὸς
ἐκ νεκρῶν, συνεγείρεσθαι" (P.G. 36, 624).

454) Siehe den Text Anm. 453.

455) Vgl. Maximos Homolog., Capit. Theol. et oecon.
centuria II: " Μεγάλη βουλή τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς ἐστὶ τὸ
σεσιγημένον καὶ ἄγνωστον τῆς οἰκονομίας μυστήριον· ὅπερ
πληρώσας διὰ τῆς σαρκώσεως ὁ μονογενὴς υἱὸς ἀπεκάλυψεν,
ἄγγελος γενόμενος τῆς μεγάλης τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς καὶ
προαιωνίου βουλῆς" (P.G. 90, 1136).

lungen der Heiligen Paraskeue und Helena hin⁽⁴⁵⁶⁾.

Kehren wir zu der Ikone aus Poganovo zurück. André Grabar spricht von einer Wiedergabe der altchristlichen Synthese auf ihr im Ezechielischen Sinn⁽⁴⁵⁷⁾; d.h. es geht auf ihr der ikonographische Prozess dem oben dargelegten entgegengesetzt - zur Lokalisierung⁽⁴⁵⁸⁾. Dies ist leicht zu verstehen. Das Mosaikvorbild in der Latomos-Kirche wurde zur Zeit seiner Wiederenthüllung missverstanden. Man sah dort zuerst in den Paradies-Flüssen, unter der Darstellung Christi, das Fluß am Chobar; demzufolge sah man in der Figur links des "Meeres Chobar" den Propheten Ezechiel, gemäß der mittelbyzantinischen Visionen-Ikonographie⁽⁴⁵⁹⁾. Dann, mit der "Lokalisierung" der Vision, dachte man, daß eine Isaias-Figur, wie die bei der zeitgenössischen Ikonographie der Visionen⁽⁴⁶⁰⁾, keinen Platz in der Ezechielischen Vision hätte, und veränderte die rechte Greisen-Figur des Mosaikvorbildes in eine Jünglings-Figur, die von Habakuk. Die Visionen-Ikonographie wußte schon, daß die Propheten von ihren Jüngern begleitet waren, und demzufolge gab der Maler dem Jünger Habakuk

456) Gregor. Nazianz., a.a.O., 23: "Τοιαύτην ἑορτὴν -sc.Ostern- ἑορτάζεις σήμερον* τοιοῦτον ἐστὶ ἡ -durch die Kommunion- ... τοῦ παθόντος ἐπιτάφιον* τοιοῦτό σοι τὸ τοῦ Πάσχα μυστήριον ... ταῦτα Χριστός ἐτελείωσεν ... ὃς οἷς ἔπαθε ... οἷς ἐδοξάσθη" (P.G. 36, 652); 25: "Κἂν εἰς οὐρανοῦς ἀνῆλθῃ -sc.Christus- συνάνελθε* γενοῦ μετὰ τῶν παραπεμπόντων ἀγγέλων, ἢ τῶν δεχομένων ... Ἀποκριναὶ τοῖς ἀποροῦσι διὰ τὸ σῶμα καὶ τὰ τοῦ πάθους σύμβολα" (P.G. 36, 658); 29: "Θεὸς σταυρούμενος ... βανίδες αἵματος ὀλίγαι σωτηρίας κόσμον ὅλον ἀναπλάττουσαι" (ibid., 661 f.).

457) Grabar, Cahiers Archéol. X, 1959, 295.

458) Vgl. oben S. 151 f.

459) Siehe die Kappadokischen Beispiele Anm. 446.

460) Ebd.

ein Buch anstatt der entfalteten Rolle des Mosaik-Vorbildes, aber nun mit dem Jezechielischen Text, gerade so, wie es damals üblich war⁽⁴⁶¹⁾. Zu diesem Prozeß führte gewiß der Text der Vision Ezechiels, da dieser allerdings bekannter als die Apokalypse war und zwar deswegen, weil er einen liturgischen Text bildete, den Offizien der Karwoche, nämlich dem Orthros des Karmontags und dem des Karmitwochs angehörend⁽⁴⁶²⁾.

Also handelt es sich beim Thema der Vorderseite der Ikone aus Poganovum die Ikonographie eines Textes, der auf's engste mit den Offizien des Passions-Zyklus verbunden war. Und man versteht jetzt die rückseitigen Darstellungen der betr. Ikone, nämlich die der weinenden Gottesmutter und die des nachdenklichen Johannes, wie sie von der Ikonographie des Passions-Zyklus angeregt oder indirekt aus einer Kreuzigungs-Darstellung entnommen sind⁽⁴⁶³⁾, und wie sie sich eng auf die Ikonographie der Vorderseite beziehen; gerade wie die Personifikationen des Karfreitags und des Golgatha-Heiligtums der Miniatur Par.Gr.550 f.285^r (Abb.21) sich auf die Darstellung der Majestas beziehen⁽⁴⁶⁴⁾.

Einen beredten Kommentar zu der Gottesmutter und Johannes findet man bei dem sogenannten Theophanes Kerameus (12.Jahrh.). Er schildert die beiden in der Kreuzabnahme, die erstere äusserst betrübt, den letzteren sie tröstend und ihr das Mysterium der Passion theologisch erklärend⁽⁴⁶⁵⁾.

461) Ebd. Dazu müßte auch ein Vorbild, wie die Miniaturen Par.Gr.543 f^o 27 und Par.Gr.550 f^o 8^v (siehe Anm. 451) eingewirkt haben.

462) Τριώδιον 347-348 und 361.

463) Siehe oben S. 149.

464) Siehe oben S. 152.

465) Theoph. Kerameus, In pretios. Jesu Christi pass.

"Παροῦσαν δὲ τὴν Παρθένον Μῆτέρα καὶ διερρηγμένην τὰ σπλάχνα καὶ τὴν τῆς λύπης ῥομφαίαν δεχομένην ἐγκάρδιον, ἣν Συμεὼν αὐτῇ προηγόρευσε, τῷ ἡγαπημένῳ μαθητῇ παρατίθεισιν (sc. Jesus nach Io. 19, 26-27), ὥς δυναμένῳ τὴν λύπην κατευνᾶσαι καὶ τὸ μυστήριον ἐκδιᾶσαι τοῦ πάθους ταῖς θεολογικαῖς εἰσηγήσεσιν"

(P.G.132, 597-600).

Einen solchen Sinn schreibt Andreas Xyngopulos dem Apostel Johannes auf einer Kreuzigungs-Ikone in Monembasia, einem Werk vor dem Ende des 14. Jahrh. zu⁽⁴⁶⁶⁾; dies wäre dann der Text, der ihm fehlte.

Die Passion Christi bildet den Mittelpunkt der kirchlichen Lehre. Sie bedeutet nicht nur eine dogmatisch-theologische These, sondern auch einen jenseitigen, mystisch geschauten Vorgang⁽⁴⁶⁷⁾. Verdichtet faßt man es in dem Wort "Oikonomia" zusammen, d.h. Rettung des Menschen durch die Inkarnation des Christus-Logos, und dabei durch das von ihm eingesetzte kirchliche Mysterium, und daneben die Wiedererhebung Christi zu seiner göttlichen Herrlichkeit⁽⁴⁶⁸⁾. Die Oikonomia aber besteht einerseits in der Geschichte der Rettung und anderer-

466) A. Xyngopulos, 'Η εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά 1, 1956, 32 .

467) " Φοβερὸν καὶ παράδοξον μυστήριον σήμερον ἐνεργούμενον καθοοῶται usw." (Τριώδιον 395) - Sticheron in der Vesper des Karfreitags.

468) Georgios v. Nikod., Oratio VIII, in SS Mariam assist. Cruci: " Ἀλλ' ἄπιθι, Δέσποτα, τὴν ἀπόρρητον ταύτην οἰκονομίαν πληρώσων ... τῇ προσηκούσῃ-δοξασθησόμενος τιμῇ ... Ἐν γὰρ θεϊκῷ σου θρόνῳ τὴν προσληφθεῖσαν ἀναβιβάσεις φύσιν ... Εἰς γὰρ τὴν οἰκείαν ἀπαίρεις δόξαν "(P.G. 100, 1473); "Τῷ τὴν ἀπάντων διὰ πάθους οἰκονομήσαντι σωτηρίαν, εἷς τε τὸν οἰκεῖον θρόνον τὸ προσληφθέν ἀναβιβάσαντι φύραμα "(ibid.); " Οὕτω τοίνυν τοῦ φρικτοῦ μυστηρίου πεπερασμένου, τρόμῳ μὲν τῆς φοβεράς ἐκείνης ἐπήκουσε φωνῆς, ἥτις εἰς χεῖρας τοῦ οἰκείου γεννήτορος τὸ πνεῦμα παρετίθετο "(ibid. 1480). Vgl. Ps.-Ioannes v. Damaskos, De corp. et sang. Christi 1 (P.G. 95, 405).

seits in ihrer Vergegenwärtigung durch das Eucharistie-Sakrament⁽⁴⁶⁹⁾. Beider Mittelpunkt ist die Kreuzigung, deren Vorstellung gleichsam unsichtbar um die Ikone aus Poganovo schwebt. Gerade dies ist der Sinn dieser Ikone. Mit der Vision Ezechiels wird, der Exegese gemäß, die göttliche Oikonomia visionär-mystisch dargestellt⁽⁴⁷⁰⁾; daneben wird mit dem Jezechielischen Text (Jez. 3, 1) auf der von Habakuk gehaltenen Rolle, d.h. durch die Vorstellung des Verschlingens des göttlichen Buches, auf die Vergegenwärtigung der Oikonomia durch das kirchliche Sakrament hingedeutet⁽⁴⁷¹⁾. Und es scheint nun, nach der vorangegangenen Analyse, daß die Figur Habakuks absichtlich in diese visionäre Komposition eingefügt ist, da man in Karsamstags-Gesängen ihn als den Propheten der Kreuzigung Christi erwähnt hat⁽⁴⁷²⁾. Man kann also die Ikone

469) Ps.-Ioannes v. Dam., De corp. et sang. Christi 2 "Ἡ τελετὴ τῶν ἁγίων μυστηρίων πᾶσαν πληροῖ τὴν πνευματικὴν καὶ ὑπερφυῆ οἰκονομίαν τῆς τοῦ Θεοῦ λόγου σαρκώσεως" (P.G. 95, 408). Vgl. Maximos Homolog., Mystagogia 16 (P.G. 91, 693). Ausführlicher bei Nikolaos Kabasilas, Sacrae lit. interpr. 37 (P.G. 150, 452 Vgl. R.N.S. Craig, Nicolas Cabasilas: An Exposition of the Divine Liturgie, Studia Patristica II / = Texte und Untersuchungen 64/, 1957, 22).

470) Theodoretos v. Kyrrhos, In Ezech. cap. I (1, 26) "Καὶ ἐνταῦθα τοίνυν ἔδειξε μὲν ἐκεῖνα τὰ φοβερά· ἔδειξε δὲ καὶ τὴν ἐσομένην πάντων ἀνθρώπων εὐεργεσίαν, τὴν τοῦ Θεοῦ φημι καὶ Σωτῆρος ἡμῶν ἑνσαρκον οἰκονομίαν" (P.G. 81, 836).

471) Siehe oben S. 147.

472) Markos von Hydrus, Kanon, Hode 4, 1 (Heirmos "τὴν ἐν σταυρῷ σου θείαν κένωσιν, / προορῶν 'Αββακοῦμ / ἔξεστη-
κῶς ἔβδα" (Τριῶδιον 408); dazu: Kosmas, Heirmos des Dritten Tones: "Μυστικῶς σου προθεωρῶν ὁ 'Αββακοῦμ / τὴν ἔμφρικτον οἰκονομίαν, / Κύριε, φησί, δύναμις καὶ ἰσχύς μου· / εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ κατανοήσας / τὰ θαυμάσιά σου, δοξάζω σε" (Sophronios Eustratiades, Εἰρηολόγιον / = 'Αγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη Nr. 9 / Chennevières - Sur Marne 1932, 70 nr. 100). Vgl. das Habakuksgebet in Odae 4, 1. Eine entsprechende Komposition

aus Poganovo als ein Diptychon verstehen, auf dessen einem Flügel die Kreuzigung und auf dessen anderem die Gottesmutter und Johannes dargestellt wären, in dem aber nun die normale historische Kreuzigungsdarstellung spekulativ-mystisch durch die dargelegte Visionsdarstellung ersetzt worden ist.

Der Typus des verherrlichten jugendlichen Christus ist bekanntlich aus der hellenistisch-altchristlichen Kunst überliefert; der Ausdruck derselben Idee, aber durch einen mittelbyzantinischen Christus-Typus, nämlich durch die Figur des Pantokrators, führte zu der Synthese, die uns mit den Triptychen in Lazio und aus Krivec entgegnetrat^(472a). Bereits Rudolf Berliner hat aufmerksam gemacht auf die innere Schau der christlichen Phantasie und auf ihre Fähigkeit, das so Geschaute in einem reichen Niederschlag von Sinn und Motiven sich ausdrücken zu lassen; und demzufolge, auf die Schwierigkeit der Aufgabe, die Deutung einer christlich-religiösen Darstellung, über die ein geistlicher Kreis von vorneherein sich im klaren war, uns wieder zu gewinnen⁽⁴⁷³⁾. Berliners Bestätigung gilt insbesondere für die bilaterale Ikone aus Poganovo, die nach einer augenscheinlich so fein und mystisch theologisierenden Erfindung in Erscheinung getreten ist. Und es scheint, daß sie, da ihre Ikonographie von Vorstellungen aus den Texten von Offizien der Karwoche abhängig ist, mit der Gruppe von Ikonen, die man in den Passion-Zeremonien verwendete, zu verknüpfen ist.

mit Habakuk und David beiderseits des Christus Pantokrator (Hal figur im Klipeus) in der Miniatur des Chludov-Psalter f^o 48^v zum Psalm 49,1 ("Θεός Θεῶν Κύριος ἐλάλησεν ") (Tikkanen, Psalterillustration 35 Abb. 18).

472a) Siehe oben S. 129 ff.

473) Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, Das Münster 9, 1956, 100 und 106. Über die innere Schau vgl. Maximos Homolog., Cap. quin. centen I, 8 (P.G. 90, 1181) und Ps. Methodios, De s. m. et Anna (P.G. 18, 352) (siehe die Texte Anm. 511 und 534).

Was nun die Parallelität ihrer Ikonographie mit der Psalter-Illustration und dem ikonographischen Programm des Narthex anbelangt, nach der schon während der Analyse der vorangegangenen Gruppen von bilateralen Ikonen formulierten Bemerkung, so kann man ihr das Titelbild des Psalters Athos, Simonopetra-Kl. (14. Jahrh.), mit Christus Emmanuel im Clipeus⁽⁴⁷⁴⁾, und die Narthex-Wandmalereien in Backovo⁽⁴⁷⁵⁾, Lesnovo⁽⁴⁷⁶⁾, Markov Monastir^(476a) und in St. Klement, Ochrid⁽⁴⁷⁷⁾, zuschreiben. Die Aufgabe für eine Untersuchung der Stellung der Visionen in der Ikonographie des Narthex ist bereits von André Grabar gestellt worden⁽⁴⁷⁸⁾.

Notiz.-Die kleine zweizonale Ikone im Blattaion-Kloster, Thessalonike: Einer besonderen Erwähnung bedarf die kleine zweizonale Ikone, die in die Vorderseite der bilateralen Ikone im Blattaion-Kloster, Thessalonike eingefügt ist (Anhang II, 43). Sie bildete früher die mittlere Tafel eines Triptychons (0,25 x 0,21 m.): Auf ihrer oberen Zone unter einem Bogen Christus Pantokrator zwischen zwei Engeln mit verhüllten Händen in Verehrungshaltung; auf der unteren Zone die Gottesmutter Hodegetria zwischen einem Engel (links), den ersteren ähnlich, und Johannes dem Täufer (rechts), der ehrfurchtsvoll das Christuskind segnet, während er in der anderen Hand eine Rolle mit der Inschrift "Ἰδε ὁ ἄμνος τοῦ θεοῦ ὁ ἀΐρων"

474) Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern,² Leipzig 1924, 170.

475) Siehe Anm. 445.

476) Okunev, Recueil Uspenskij, I, 242 f. Vgl. auch die in der Anm. 373 zitierte Literatur.

476a) Sv. Radojčić, Freske Markovog manastira i život sv. Vasilija Novog (=Srpska Akademija Nauka. Zbornik Radova XLIX. Vizantol. I, st. 4), Belgrad 1956, 217 ff. Abb. 4 und 6-9. Vgl. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 379 Abb. 11-13.

477) Hamann-Mac Lean-Hallensleben, Monumentalmal. Serb. und Maked. Plan 20 Nr. K, Grabar, a. a. O. 378.

478) Grabar, a. a. O. 375 ff.

(Io. 1, 29) trägt. Alle halbfigurig, selbstverständlich mit Ausnahme des Christus-Kindes (Abb. 22). Der Christus Pantokrator wird durch eine Akkumulation von Inschriften bezeichnet: a) "Ὁ Βασιλεὺς τῶν Οὐρανῶν" oberhalb der Archivolte - sie scheint der allgemeine Titel für die gesamte Thematik der Ikone zu sein; b) "Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ ὠμμένος πάσαν νόσον", dem Haupte Christi zu beiden Seiten; und c) der Epinikios Hymnos "Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου. Ὡσαννά ἐν τοῖς ὑψίστοις. Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου. Ὡσαννά ἐν τοῖς ὑψίστοις", der während der Anaphora der Liturgie gesungen wird⁽⁴⁷⁹⁾. Beide Zonen sind auf zwei verschiedenen Ebenen gemalt - die obere tiefer. Man bekommt so den Eindruck, daß man somit die Sujets von zwei Tafeln vereinigt und gleichzeitig ihre Verschiedenheit bewahrt hat. Da die Themata der bilateralen Ikonen der Gruppe "Gottesmutter - Kreuzigung" wie schon bemerkt, manchmal nach einer zweizonalen Anordnung auf eine einseitige Ikone übertragen worden sind⁽⁴⁸⁰⁾, dürfte man auch die Anordnung der vorliegenden Ikone als einen Nachklang einer bilateralen Ikone nach der Gruppe "Christus Pantokrator - Gottesmutter", wie z.B. die Ikone Moskau, Tret'jakov-Galerie aus dem Pokrov-Kloster (Anhang II Nr. 17⁽⁴⁸¹⁾), erklären. Aus der zweiten von den erwähnten Inschriften - "Jesus Christus, der allerlei Seuchen heilt" - erschließt man als Vorbild für unsere Ikone eine, die einen Ruhm als heilkräftige genossen hätte und während der Seuchen in Prozessionen mitgeführt worden wäre⁽⁴⁸²⁾.

479) Goar, Εὐχολόγιον . 141 f., Brightman, Liturgies. East. and West. 385, Trempelas, Λειτουργία 106.

480) Vgl. Anm. 320 und das Beispiel Anm. 396.

481) Vgl. oben S. 108 und 109.

482) A. Xyngopoulos, Une icône byzantine a Salonique, Cahiers Archéol. III, 1948, 122 weist auf den Ps. 102, 3: ("Τὸν ὠμμενον πάσας τὰς νόσους σου ") hin, der dem Offizium des Orthros angehört (Ὁρολόγιον τὸ Μέγα 99);

Andreas Xyngopulos versuchte das Thema der oberen Zone der betr. Ikone auf ikonographischer Grundlage zu erklären und zwar als eine Übertragung aus dem Programm der Apsis-Ikonographie, nämlich der mit einer apokalyptisch aufgefassten Pantokrators-Darstellung⁽⁴⁸³⁾. Für das Thema der unteren Zone behauptete er, daß es ein Nachklang der Ikonographie der Prothesis-Nische sei, und zwar eine symbolische Wiedergabe der dabei vollzogenen rituellen Handlungen; nämlich, die Gottesmutter als Personifikation des Opferbrottes (προσφορά), das von der Gottesmutter getragene Christus-Kind als Personifikation des aus der Prosphora zur Opferung partiell herausgezogenen Brot-Christus, Johannes der Täufer als eine Allegorie des zelebranten Priesters und der dabeistehende Engel als eine Allegorie des bei den Proskomide-Handlungen beistehenden Diakons⁽⁴⁸⁴⁾. Die Zusammenstellung beider Sujets auf unserer Ikone erklärt Xyngopulos als einen Ausdruck des Inkarnationsdogmas: Christus als vollkommener Gott und als vollkommener Mensch⁽⁴⁸⁵⁾.

für die erste Inschrift -"der König des Himmels"- verweist er auf das Troparion "Τὸν Βασιλέα τῶν Οὐρανῶν, ὃν ὑμνοῦσι usw." aus dem Andachts-Offizium "Mikros Parakletikos Kanon" (ibid. 122 f. Vgl. 'Ἐρολόγιον 446). Die Heilungs-Vorstellungen im kirchlichen Gesang sind häufig (siehe Henrica Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, II (=Studi e Testi Nr. 212), Città del Vaticano 1961, 152 f. (s.v. "Ἰάσω" ff.) und 530 f. (s.v. "Νοσηλευόμενοι" ff.). Vgl. auch Matth. 4, 23 und 9, 35 "Θεραπεύων πᾶσαν νόσον". Näher ist die Inschrift "Ὁ ἰώμενος πᾶσαν νόσον" nicht bestimmbar.

483) Xyngopulos, a.a.O., 120 f.

484) Ibid., 124 ff. Für die Prothesis-Riten vgl. Goar, *Εὐχολόγ.* 49 ff., Brightman, *Liturg. East. and West.* 356 ff. Trempelas, *Λειτουργ.* 1 ff. und 226 ff.

485) Ibid. 127.

Die Argumentation von Xyngopulos nach der ikonographischen Methode ist vielleicht sehr künstlich, aber sein Schluß ist zweifelsohne richtig. Es ist selbstverständlich, daß die ikonographischen Einzelheiten der kleinen Ikone im Blattaion-Kloster aus dem überlieferten ikonographischen Gut entnommen sind; der Idee aber, die damit zum Ausdruck gebracht worden ist, liegt die sakramentalisch gefärbte -vgl. den Begriff des Gottes-Lamms nach Io. 1, 29 -Vorstellung der göttlichen Oikonomia zugrunde, gerade wie auf der Ikone aus Poganovo (Abb. 19 und 20) und in der Miniatur Par. Gr. 510 f^o 285^r (Abb. 21). Die Thematik der Ikone verrät eine geistige Abhängigkeit von demselben mystisch-theologisierenden Kreis wie die Ikone aus Poganovo. Als ein Kommentar dafür paßt trefflich das Theotokion " 'Ο Βασιλεὺς τῶν Οὐρανῶν ", dessen Initium man als den Titel für die Ikone verwendet zu haben scheint⁽⁴⁸⁶⁾. Darin ist die Rede von dem zur Rettung der Menschen inkarnierten und verherrlichten Christus-Gott; dazu eine Anrede an die Gottesmutter zur Fürbitte^(486a).

486) Siehe oben S. 161.

486a) " 'Ο Βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν διὰ φιλανθρωπίαν / ἐπὶ τῆς γῆς ὤφθη καὶ τοῖς ἀνθρώποις / συνανεστράφη· ἐκ Παρθένου γὰρ ἀγνῆς / σάρκα προσλαβόμενος, / καὶ ἐκ ταύτης προελθὼν, / μετὰ τῆς προσλήψεως / εἷς ἐστὶν Υἱός, διπλοῦς τὴν φύσιν, / ἀλλ' οὐ τὴν ὑπόστασιν. / Διὸ τέλειον αὐτὸν θεὸν / καὶ τέλειον ἄνθρωπον / ἀληθῶς κηρύττοντες, / ὁμολογοῦμεν Χριστὸν τὸν θεὸν ἡμῶν, / ὃν ἐκέτευε, Μήτηρ ἀνύμφευτε, / ἐλεηθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν". Es begegnet in dem Offizium der Grossen Vesper unter den Troparia des Achten (Plagios Tetartos) Tones (Τριώδιον 454, Πεντηκοστόριον Χαρίδουνον, Venedig 1896, 20, Παρακλητική, ἦτοι 'Οκτώηχος Μεγάλη, Venedig 1857, 303). Bezeichnenderweise wird dieses Theotokion auch in der Großen Vesper des Fest-Tags Gregorios' von Nazianz (25. Januar) (Μηνᾶτον 'Ιανουαρίου, Rezension von Barthol. Kutlumasianos, Venedig 1895, 186) gesungen; vgl. die innere Beziehung der Illustration der zweiten Homilie Gregorios' zum Pascha zu der betr. Visionen-Ikonographie. Eine Anzahl von anderen Troparia mit

Es ist nun bezeichnend, daß die betr. kleine Ikone in Thessalonike auf der Vorderseite einer bilateralen Ikone vom Typus "Pantokrator-Kreuzigung" eingefügt ist⁽⁴⁸⁷⁾, was höchstwahrscheinlich einen Hinweis auf ihre Verwendung - bzw. die Verwendung ihres Vorbilds, und dabei anderer, ikonologisch ihm verwandter Ikonen, wie der des Poganovo- bei den Passions-Zeremonien bildet. Einen weiteren Hinweis darauf liefert die Verwendung des Sujets der unteren Zone unserer Ikone als Titelblatt der Psalter-Illustration, nach der schon festgesetzten Regel über eine Einwirkung der Ikonographie der Passions-Festtags-Ikonen auf die Illustration der Psalters-Frontispize⁽⁴⁸⁸⁾, nämlich in dem Psalter Athos, Cod. Pantokrat.-Kl. (1083) (14. Jahrh.) (f^o 4^v) und zwar in Zusammenhang mit einer Kreuzigungsdarstellung (f^o 4^r)⁽⁴⁸⁹⁾.

demselben Initium (bei Follieri, Initia hymnorum III /= Studi e Testi 213/, Città del Vaticano 1962, 7) entspricht nicht so genau unserem ikonographischen Thema.

487) Siehe oben S. 90 und 160. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Kreuzigung auf der betr. bilateralen Ikone früher zu datieren wäre, daß es sich also um eine Ikone handelt, die sicher zu den Passionszeremonien in Beziehung gestanden hätte.

488) Siehe oben S. 98 ff., 132 f.

489) Spyr. Lampros, Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos, I, Cambridge 1895, 98, Brockhaus, Kunst in Athos-Kl.² 171 und 172, Victor Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin, The Art Bulletin XX, 1938, 37 Abb. 7, der Nersessian, Dumb. Oaks Papers 14, 1960, 77 Abb. 4. Die Miniatur mit der Gottesmutter ist zweizonal angeordnet, mit der Darstellung der drei heiligen Bischöfe Gregorios Nazianzenos, Basileios und Ioannes Chrysostomos auf ihrer unteren Zone. Der Nersessian meint dazu - aufgrund der Überlegungen Xyngopulos' über das Thema der unteren Zone der Thessaloniker Ikone Abb. 22 (siehe oben S. 162) - daß es sich um eine Wiedergabe "almost exact" des Ritus der Proskomide handelt. Man kann darin nichts anderes als eine Hindeutung auf die Beziehung der Passion Christi zum kirchlichen Mysterium, d. h. auf die soteriologische Bedeutung der Passion, sehen.

4. Die Gottesmutter Blachernitissa und die Heilige Paraskeue

Die russische bilaterale Ikone der Sammlung Korin, Moskau, aus dem Zverinov-Frauenkloster, Novgorod, mit Gottesmutter "Znamenie"-Heilige Paraskeue (Anhang II Nr.6) (Abb.23 /Vorderseite/ und 24 /Rückseite/) stellt eine kleine Frage: Woher kommt der Zusammenhang und was ist der ikonologische Sinn der betreffenden Figuren auf einer bilateralen Ikone?

Der Typus der Gottesmutter "Znamenie" ist der der Blachernitissa, zweifellos also eine Kopie eines konstantinopolitanischen Vorbilds; für die Heilige Paraskeue bemerkte schon Konrad Onasch, daß sie nicht mit der gleichnamigen Großen Märtyrerin identifiziert werden kann, und zwar deshalb, weil sie hier nicht alle Attribute jener trägt, sondern weil es sich hier um eine Personifikation des Karfreitags handelt. Onasch brachte schon unsere Figur in Beziehung zu der Personifikation des Karfreitags in der Miniatur Par.Gr.510 f^o 285^r (Abb.21)⁽⁴⁹⁰⁾. Die Personifikation des Karfreitags in dieser Miniatur, einer konstantinopolitanischen, und zwar aus der Hochkunst stammenden, deutet nun darauf hin, daß im Beispiel auf der Rückseite der russischen Ikone eine Kopie ebenfalls eines konstantinopolitanischen Vorbilds vorliegt. Dies bedeutet, daß die bilaterale Ikone aus dem Zverinov-

490) Onasch, Ikonen 352 f. Vgl. Anm.448. Die Ableugnung einer solchen Personifikation in der byzantinischen Kunst durch Leonid Ouspensky ist aprioristisch gemeint. (Ouspensky-Lossky, Sinn der Ikonen 381). Daß verschiedenen Heiligen-Paraskeue-Festen im Hintergrund der Heilige Karfreitag zugrunde liegt, zeigt Konrad Onasch, Paraskeva-Studien, Ostkirchliche Studien 6, 1957, 135. Für die Heilige Paraskeue Angaben bei Halkin, Biblioth. Hag. Gr.³, I, 170 ff. Nr. 1419z ff.

Frauenkloster, insgesamt gesehen, das Verehrungsobjekt eines konstantinopolitanischen Heiligtums voraussetzt. Man denkt an eine Festtagsikone des Karfreitags in der Blachernai-Kirche zu Konstantinopel⁽⁴⁹¹⁾.

Von der Blachernitissa ist bekannt, daß sie im Kult zur Zeit des Kaisers Romanos III. Argyros (1028-1034) in Erscheinung trat und daß der Kaiser der Terz und Sext des Karfreitags nach dem kaiserlichen Zeremoniell in der Blachernai-Kirche beiwohnte, sobald er die Chalkoprateia-Kirche verlassen hatte⁽⁴⁹²⁾. Und die Terz und Sext - die Τριτοῦντη - war im konstantinopolitanischen Typikon das vornehmste Offizium des Karfreitags⁽⁴⁹³⁾. Also wäre die Festtags-Ikone des Karfreitags der Blachernai-Kirche innerhalb des religiösen Lebens Konstantinopels zu hohem Rang emporgestiegen.

Es liegt auf der Hand, daß die betr. Festtags-Ikone in der Blachernai-Kirche eine bilaterale gewesen sein muß, nach der schon allgemein üblichen Gewohnheit, z.B. bei der Hodegetria⁽⁴⁹⁴⁾, nur, daß auf ihrer Rückseite, anstatt der Kreuzigung, eine Allegorie der Kreuzigung, d.h. die Personifikation des Karfreitags, also eine Heilige Paraskeue, aufgemalt war. Dies ist höchstwahrscheinlich, da sich die Heilige Paraskeue noch mit einer anderen Festtags-Ikone des Karfreitags, nämlich mit der von Christus als die Akra Tapeinosis, in Zusammenhang befindet⁽⁴⁹⁵⁾.

491) Vgl. die Fälle mit der Patrons-Darstellung S. 90 und Anhang II, Notiz.

492) Siehe Anm. 361

493) Siehe oben S. 24.

494) Siehe oben S. 91 ff.

495) Siehe unten S. 200 f.

5. Die Gottesmutter "Eleusa"

Betrachten wir nochmals die bilaterale Ikone aus der Vladimir-Kathedrale, Anhang II Nr. 5. Die Darstellung der Hetoimasia auf ihrer Rückseite (Abb. 26) bildet, wie gesehen, einen Niederschlag des dogmatischen Inhalts der Kreuzigung ins Sakramentalere⁽⁴⁹⁶⁾. Auf ihrer Vorderseite das berühmte "Umilenie" - die "rührende" Gottesmutter (Abb. 25). Sie neigt ihr Haupt sanft auf die Wange des Kindes, doch mit verhaltenem Ausdruck. Die Lippen gepreßt nach vorn gezogen; die Augen unklar, trüb und naß wiedergegeben, mit ihrem Ausdruck nach innen gewandt. Mit ihren "Seelen-Augen" schaut sie böse Vorahnungen; ihr Gesicht ist von Kummer überschattet. Das Kind, staunend und furchtsam, hängt an seiner Mutter, umarmt sie und schmiegt sein Gesicht zart an ihre Wange, indem es seinen Blick auf ihre Augen richtet; sein Mund ebenso gepreßt, mit einem Schatten darunter, das Kinn nach oben gewandt. Dieser seelischen Intensität der Figuren entspricht der Ausdruck durch die Formen: Ein spitzer Winkel, im Haupt der Gottesmutter kulminierend, eine Linienführung nach oben, zu dem Münderpaa - des Kindes und der Mutter- und zu dem Paar der großen Augen der Gottesmutter, woher, durch die Kontur des Gesichtes des Kindes, die Bewegung wiederum in das Paar von Mündern einhält. Der ikonographische Typus der Gottesmutter ist der der "Glykophilusa" (die Süßküssende) oder "Eleusa" (die Erbarmende).

Der Eleusa-Typus ist wahrscheinlich altchristlich⁽⁴⁹⁷⁾, und man hält ihn für einen Ausdruck der Idee

496) Siehe oben S. 102 ff.

497) J. Nordhagen, La più antica Eleousa conosciuta, Bollettino d'Arte, XLVII, Ser. IV, 1962, 351 ff. Abb. 2 rekonstruiert die Spuren einer gemalten Figur auf der südwestlichen Säule der Sta Maria Antiqua, Rom als eine Gottesmutter Eleusa aus der Zeit des Papstes Martin I. (um 650).

der Mütterlichkeit⁽⁴⁹⁸⁾. So z.B. die Eleusa des Elfenbein-Reliefs Nr. 71.297 in der Walter Art Gallery, Baltimore⁽⁴⁹⁹⁾: Eine idyllische Erscheinung von mütterlicher Sanftheit. Unbeschatteter Ausdruck der Gesichter von Mutter und Kind; beide schauen nach aussen, in die äussere Welt, Figuren eher ohne eine eigene innere Welt. Was nun den Unterschied zwischen dem Relief in Baltimore und der Ikone der Tret'jakov-Galerie ausmacht, ist nicht so sehr die Verschiedenheit von stilistischen Merkmalen als das eigentliche Ethos der letzteren, das über den blossen Stil hinausgeht. Wovon ist es angeregt?

Gewöhnlich erklärt man den Ausdruck von menschlichem Gefühl in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst durch den manchmal unbestimmt verwendeten Begriff des Humanismus. Wohl stammt das poetische Bild "Damals tauchte ich meine Lippen in deine honigsüssen und tauigen Lippen ein", das auf's beste zu der Eleusa-Darstellung der Tret'jakov-Galerie passt, von einem "Humanisten",

498) Über die Eleusa im allgemeinen Kondakov, Ikonografija Bogomateri, II, 267 f. und 380 f., Igor Grabar, Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa, Mélanges Charles Diehl, Paris 1930, II, 36 ff., Lasareff, The Art Bulletin XX, 1938, 36 ff.

499) /Marvin Chauncey Ross/, Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art, Baltimore 1947, 50 Nr. 160 Taf. XX mit weiterer Literatur. Seine Datierung ist umstritten: Stephan Poglayen Neuwall, Eine frühe Darstellung der Eleousa, Orient. Christ. Period. 7, 1941, 293 datiert es im 7. Jahrh., E. Kitzinger, The Coffin Reliquary, in: The Relics of Saint Cuthbert, Oxford 1956, 254 Taf. XIV, 2, im 9.-10. Jahrh., Wessel, Koptische Kunst 36 f. Abb. 36 sieht in das Elfenbein in Baltimore ein Erlebnis einer Isis-Kult-Frömmigkeit hinein. Vgl. Lech Kalinowski, Geneza piety średniowiecznej (= Polska Akademia Umiejętności Krakow. Prace Komisji Historii Sztuki 10, 1952), Sonderdruck, Krakow 1953, 62 Abb. 24.

von Symeon Metaphrastes⁽⁵⁰⁰⁾; aber das literarisch "idyllische" Bild gehört eben einer Überlegung der Gottesmutter bei ihrer Klage am Kreuz an und bezieht sich augenscheinlich auf die Vorstellungen aus den Passions-Zeremonien. So unterliegt der von ihrem "Demiourgos" - dem Schöpfer-Handwerker im antiken Sinn für den Künstler-erreichten Autonomie der künstlerischen Erscheinung, die unsere Eleusa-Ikone betrifft, der Kult; die Ikone der Tret'jakov-Galerie war also eigentlich eine, in der der Inhalt der Passion Christi unter Hervorhebung des poetischen Wesens umgewandelt wurde, und so könnte sie am besten bei den Passions-Zeremonien verwendet worden sein. Tatsächlich war es eine auf einem Ständer zur Verehrung aufgestellte Ikone, also wie es für die sicherlich bei den Passions-Zeremonien verwendeten Ikonen der umfangreicheren "Hodegetria-Kreuzigungs"-Gruppe bemerkt wurde⁽⁵⁰¹⁾, der unsere Ikone durch das Thema ihrer Rückseite ebenfalls angehört⁽⁵⁰²⁾.

Bei dem Umilenie der Tret'jakov-Galerie ist das unmittelbare Aufzeigen des geschichtlichen Geschehens zurückgetreten zugunsten der Andeutung eines allgemein und sublim menschlichen Erlebnisses; die Gottesmutter wird damit zu einem Symbol der leidenden "Mutter", die zwar das allgemeine Mitleid hervorruft, die aber für die anderen Mütter ein hohes Vorbild darstellt, da sie, nach den üblichen Vorstellungen von der Passion Christi, bei der Kreuzabnahme und der Bestattung ihres Sohnes beherzt mit Hand anlegte⁽⁵⁰³⁾. Also war es eine Mutter, ebenso erbar-mungsvoll für die einen wie hilfsbereit für die anderen in der schwierigen Epoche des 13. - 14. Jahrhunderts,

500) Symeon Metaphr., S. Mariae Planctus P.G. 114, 216
 ("Ενεβάρπιζόν μου τότε τὰ χεῖλη τοῦς μελιχροῦς καὶ ὁρ-
 σῶδες σου χεῖλεσιν").

501) Siehe oben S. 91 ff.

502) Siehe oben S. 102 ff.

503) Symeon Metaphr., S. Mariae Planct. P.G. 114, 216,
Georgios v. Nikomed., Orat. VIII, in SS. Mariam assist. cr.,
 P.G. 100, 1485 f. (siehe Anm. 336).

aus der unsere Ikone höchstwahrscheinlich stammt. Man versteht nun die Beinamen der am Kreuz stehenden Gottesmutter "Paraklesis"⁽⁵⁰⁴⁾, "Kataphyge"⁽⁵⁰⁵⁾ oder Asaleutos (die Unerschütterliche)⁽⁵⁰⁶⁾, und daneben den Beinamen "Eleusa", "Gorgoepekoos"^(506a), "Aniketos" (die Unbesiegbare)⁽⁵⁰⁷⁾ für die Gottesmutter des Glykophilusa-Typus. Man fragt sich, ob nicht wenigstens einer Anzahl von diesen Beinamen der seelisch angesichts der Passion Christi leidenden Gottesmutter die rituelle Klage am Karfreitag, nämlich bei der charakteristischen "Presbeia" oder "Akoluthia Parakletike"⁽⁵⁰⁸⁾, zugrundeliegt.

Aber trotz dieser kultischen Grundlage atmet die Eleusa einen Humanismus; nur nicht in dem Sinn, daß die Andacht und die Poesie in ihr vereint in Erscheinung treten, nach einem klassizistisch gebildeten Schönheits-Gefühl, wie bei Symeon Metaphrastes⁽⁵⁰⁹⁾. Man vergleiche die Eleusa mit einem freudevollen Vesperbild, d.h. der abendländischen Komposition mit einer Gottesmutter, die voll Freude auf ihren Knien den verstorbenen Christus hält. Es handelte sich um ein ebenfalls kultisches Bild, auf die Offizien des Karfreitags bezogen⁽⁵¹⁰⁾.

504) Siehe oben S. 125 ff.

505) Auf der Ikone aus Poganovo (siehe oben S. 147).

506) Auf dem linken Rahmen des Epitaphios in Berati, Albanien; eine Pendant-Figur zu der des Apostels Johannes, nach dem gewöhnlichen Schema in einer Kreuzigungs-Darstellung (siehe Anhang III Nr.8).

506a) Auf der Ikone im Archäologischen Museum, Sofia, aus Mesembria (siehe oben S. 109).

507) Relief in San Marco (San Zeno-Kapelle), Venedig (Otto Demus, The Church of San Marco in Venice. History-Architecture-Sculpture / = Dumbarton Oaks Studies IV/, Washington 1960, 187 f. Abb. 35, Murano-Grabar, Venedig, Abb. in der S. 42).

508) Siehe oben S. 31 ff.

509) Siehe oben S. 168 f.

510) Reiners-Ernst, Freudevoller Vesperbild 59 ff.

-171-

Zweifelsohne stellt es eine überhistorische Komposition dar, von Vorstellungen beherrscht, die ebenso bei der Eleusa vorhanden sind: Die soteriologische Wichtigkeit des Opfers Christi für die Menschheit und die höchste Stellung der Gottesmutter in der Heilsgeschichte. In jedem von beiden symbolischen Bildern ist das ganze christliche Dogma konzentriert⁽⁵¹¹⁾, und beiden Beispielen ist

511) Ausführliche Analyse bei Reiners-Ernst, a.a.O. 38 f. 52 f. Die ideologische Unterlage des byzantinischen Bildes bei Symeon Metaphr., S. Mar. Planct. P.G. 114, 209 ("Τοῦτο ἐκεῖνο, γλυκύτατε Ἰησοῦ ... καὶ νῦν ἄμορφος κεῖ-
σαι ... οὗ τὴν δόξαν διηγοῦνται οἱ οὐρανοί"), 212 ("οἴμοι ... ὃ νεκρὲ γυμνὲ καὶ ζῶντος λόγε θεοῦ, ἐκουσίως ὑψωθῆ-
ναι κατακεκριμένε σταυρῷ, ἵνα πάντας ἐλκύσῃς πρὸς σεαυ-
τόν ... ὦμοι, γιέ, μητρὸς παλαιότερε"), 216 ("Νικηδόη-
μος ἐμαῖς ἀγνάλας ἐπωδύνως ἐντέθεικεν, αἶ σε καὶ πρώην
ὄντα βρέφος χαρμοσύνης ἐβάστασαν ... Ἀνακουφίζω σε καὶ
νῦν ταῖς αὐταῖς (sc. die Arme), ἀλλ' ἄπνουν,
καὶ κατὰ νεκροῦς ἀνακείμενον ... Βρεφοπρεπῶς μοι πολλὰ-
κίς ἐν τοῖς στέρνοις ἀφύπνωσας καὶ νῦν νεκροπρεπῶς ἐν
τούτοις κεκοιμησαι"); 217 ("Ἄρω τὸ ὕδωρ τὸ ἐκ τῆς πλευ-
ρᾶς σου ρυέν, δι' οὗ μοι τὸ λουτρὸν τῆς παλλιγενεσίας
χαρακτηρίζεται. Ἐξάρω καὶ τὸ αἷμα τὸ συρρύν, δι' οὗ
καὶ τὸ τοῦ μαρτυρίου εἰκονίζεται βάπτισμα ... Καὶ τί σοι
καὶ τῷ θανάτῳ κοινόν; Τίς ἔνωσις ταφῇ καὶ αὐτοζωῇ; Τίς
μετουσία θρόνῳ ἐν οὐρανῷ καὶ τάφῳ ἐπὶ γῆς; Ἐκεῖ συνε-
δριάζεις μετὰ τοῦ Πατρὸς, ὧδε συνθάπτει τῷ πλαστοურ-
γῆματι "). Mystischer bei Maximos Homolog.,
Cap. quin. centen. Cent. I, 8 "Ὁ τοῦ θεοῦ λόγος, ἐφάπαξ κατὰ
σάρκα γερνηθεὶς, ἀεὶ γεννᾶται ... καὶ γίνεται βρέφος ...
καὶ τοσοῦτον φαινόμενος ... μέτρῳ σταθμίζων τῶν ὁρᾶν πο-
θοῦντων τὴν δύναμιν "(P.G. 90, 1181). Die euchristi-
sche Interpretation bei Niketas Choniates, Thesaurus orth.
fid., P.G. 140, 164). Von Theodoros Studites, Epigrammata 41
(Garzya, 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπ. 28, 1958, 37) ist der Inhalt
der Gottesmutterdarstellung mit dem Kind soteriologisch
gedacht. Der Symeons-Text wird schon von Reiners-Ernst,
a.a.O. 70 f., auf das Freudevolle Vesperbild bezogen.

gemein das Erlebnis des Tragischen. Doch mit diesem grundsätzlichen Unterschied: In dem Freudevollen Vesperbild sind tragelaphisch zusammengestellt zwei begrifflich widersprechende Figuren, ohne sich zu einer annehmbaren Einheit - einer Synthese im dialektischen Sinn - verquickt zu haben; damit tritt eine Spaltung zwischen dem rational fassbaren und seiner sinnlichen Erscheinung auf, die eine Grausamkeit für das Gefühl hervorruft, dem Aristotelischen ἔλεος entzogen. In der Eleusa, einer vom Logos durchdrungenen künstlerischen Erscheinung, wird man menschlich beruhigt; es ist hier die "Vernunft", die die humanistische Prägung gibt. Die Umilenie-Ikone ist ein konstantinopolitanisches Werk, recht wahrscheinlich eine Replik der Eleusa in der homonymen, von dem Kaiser Ioannes II. (1118-1143) gegründeten Kirche⁽⁵¹²⁾, was zu der schon von Viktor Lazarev bestätigten Tatsache stimmt, nämlich, daß die Verbreitung des Eleusa-Typus nach dem 12. Jahrh. stattgefunden hat.

Nach der schon festgesetzten Regel für die Frontispiz-Illustration des Psalters⁽⁵¹³⁾ besitzt man Parallelen mit der Eleusa: Berlin, ehemals in der Christlich-archäologischen Universitäts-Sammlung⁽⁵¹⁴⁾ und Athos, Pantokrator-Kl. Cod. 49⁽⁵¹⁵⁾. Da die letztere Miniatur in Beziehung zu einem Kreuz steht, lassen sich damit am klarsten die kultischen Ideen erklären, von denen die Zusammensetzung der Ikone aus Vladimir abhängig ist⁽⁵¹⁶⁾.

512) Die Eleusa wurde dort einmal in der Apsis und ein anderesmal im Narthex abgebildet (Janin, Géogr. ecclés. III, Églises et monast. 183). Als Beiname der Gottesmutter ist er seit dem 11. Jahrh. bekannt.

513) Siehe 98 ff., 132 f., 164.

514) Siehe oben S. 132 f.

515) Siehe oben S. 164.

516) Vgl. die Parallele S. 102.

Bezeichnenderweise steht die Eleusa in dem toskanischen Diptychon Florenz, Uffizi Nr. 8575/6 (um 1255-1265) neben einer Kreuzigung⁽⁵¹⁷⁾; ebenfalls in einem venezianischen Diptychon aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Leningrad, Ermitage (die Gottesmutter mit dem Kind nach dem Typus des Spielenden⁽⁵¹⁸⁾). Und in einem toskanischen Triptychon aus dem 13. Jahrhundert, Sammlung J. Roder, New-York, steht die Eleusa zwischen der Geißelung und der Kreuzigung⁽⁵¹⁹⁾.

NOTIZEN

a. Die Amolyntos: Inhaltlich steht der Eleusa am nächsten die Gottesmutter 'Αμόλυντος (die "Unbefleckte", "Immaculata" oder Φοβερά Προστασία (der "Fürchterliche Schutz") oder Τοῦ Πάθους τὰ Σύμβολα (die Passions-symbole") genannt^(519a). Nicht weniger poetisch als die Eleusa, jedoch mit unmittelbarer zugänglichem Sinn: sie wird nach dem Typus der Gottesmutter mit dem Kind vor ihrer Brust, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel dargestellt, die ihnen huldigend die Passions-Symbole vorzeigen. In dem ältesten unter den bekannten Beispielen, nämlich der Wandmalerei im Arakos-Kloster, Zypern, aus dem Jahre 1192 (Abb. 27)⁽⁵²⁰⁾, schaut die Gottesmutter traurig und nachdenklich nach dem Kind, aber mit ihrem Blick in die Ferne gerichtet. Das Kind schaut seine Mutter fragend an. Sie steht aufrecht - eine gestreckte und schlanke

517) Garrison, Italian Romanesque Nr. 243, Hager, Die Anfänge 86 und 132 Abb. 108.

518) Garrison, a.a.O. Nr. 245, Lasareff, The Art Bull. XX, 1938, 45, Abb. 20.

519) Garrison, Nr. 303, Hager, a.a.O., 131 f. Abb. 109.

519a) Hinweise bei Chatzidakis, Icones 40.

520) G. Soteriu, Θεοτόκος ἡ Ἀραμιώτισσα τῆς Κύπρου (Πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους), Ἀρχαιολογ. Ἐφημ.: 1953-54, (= Εἰς Μνήμην Γεωργίου Π. Οἰκονόμου) 87 ff. Taf. I, A. H. S. Megaw-Andreas Stylianou, Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes, New York (1963), 16 Taf. XVIII (Detail).

Figur- vor einem Thron, der so als ein Attribut wirkt.
Titel: 'Η Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη . Es tritt uns
wieder eine Darstellung mit hoch-theologischem Sinn ent-
gegen. Aus stilistischen Gründen hat Georgios Soteriu für
die Zypriotische Wandmalerei ein konstantinopolitanisches
Vorbild vorausgesetzt⁽⁵²¹⁾.

Durch die die Passionssymbole tragenden Engel kommt
in dem Bild von Arakos die grundsätzliche Idee zum Aus-
druck, die uns bereits in der Rückseite der Acheiropoi-
otosikone der Tret'jakov Galerie (Anhang II Nr. 4, Abb. 16)
entgegentrat⁽⁵²²⁾. Das dortige Kreuz, das auf das Golga-
tha-Opfer deutete, hat hier der Gottesmutter mit dem Kind
Platz gemacht. Sonst bleibt die wesentliche Idee unverän-
dert: das Opfer Christi, nur hier in der Darstellung der
Gottesmutter mit dem Kind verkörpert⁽⁵²³⁾. Diese Idee wird
einerseits künstlerisch, durch das Ethos der zentralen
Figuren, wie in der Eleusa⁽⁵²⁴⁾, und andererseits ideo-
graphisch, durch die Engel mit den Passionssymbolen zum
Ausdruck gebracht, was also durch die Ikone der Tret'jakov
Galerie, mit ihren auf beiden Seiten angeordneten Themata,
ausgesagt wird, ist genau dasselbe, was das Thema der
Gottesmutter in Arakos andeutet.

Den Anlaß zu seiner Entstehung nahm man natürlich
aus der Weissagung Symeons Lu. 2, 34-35, und man zog mit
Recht zur Erklärung des vorliegenden Gottesmutter-Typus
den Gesang der Hypapante (= Darstellung im Tempel)-Feier
heran⁽⁵²⁵⁾. Doch gehört die Amolyntos ebenfalls demselben
kultischen Kontext wie die Eleusa an⁽⁵²⁶⁾, und zwar da-
durch, daß die Weissagung Symeons ein sowohl den Homilien

521) Soteriu, a.a.O., 90 f.

522) Siehe oben S. 134 ff.

523) Über den Sinn der Gottesmutter mit dem Kind
vgl. die Texte Anm. 511.

524) Siehe oben S. 167.

525) Soteriu, a.a.O., 88

526) Beachtenswert ist auch der Beiname "Phobera
Prostasia", der an den der Eleusa anklingt (vgl. oben
S. 167 und 173).

zum Karfreitag als der Klage der Gottesmutter zur Passion zugeschriebenes Element bildet⁽⁵²⁷⁾. Ausserdem sahen die Prediger im Christus der Hypapante-Feier stets seine soteriologische Sendung, die durch das Kreuzopfer und seine sakramentale Verwirklichung vollendet wurde⁽⁵²⁸⁾. Nach den

527) Zuerst in Acta Pilati II, B XI, 5 (Tischendorf, 313 f); Symeon Metaphr., S. Mariae Planct. "Μακαρίζω τὸν Συμεῶν... αὐτὸς δὲ μόνος τὰ σκυθρωπὰ καὶ τὰ τῆς λύπης προείπετο" (P.G. 114, 216), Theophan. Keram., In pret. Jesu Chr. Pass., P.G. 132, 567-600 (siehe Anm. 465), Sticheron in der Vesper des Karfreitags im Cod. Jerus. S. Cruc. XLIII "Ἡ ἀγνὴ Παρθένος ὀδυνηρῶς ἐβόα ... Τέκνον ... πεπλήρωται μοι νῦν ὁ λόγος τοῦ πρεσβύτου usw." (Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 158), Enkomion II, 50 "Θεῷ τοῦ Συμεῶν ἐκτετέλεσται ἡ προφητεία usw." (Τριῶδιον 404). Unter den Wandmalereien des Konče-Klosters, Jugoslawien, (vor dem Jahre 1366) steht die Amolyntos in Bezug zur Hypapante-Darstellung (Vl. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Belgrad 1930, Taf. 148b, ders., Pregled / = Revue / 151 Abb. 410; vgl. Lazar Mirković, Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico, Actes IV^e Congr. Intern. Ét. Byzant., = Izvest. Bŭlg. Archeol. Inst. X, 1936, 132 Abb. 65, Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrb. d. Österr. Byz. Gesellschaft. 5, 1956, 76); sie wird "Bogorodica strašna Hilandarska" (die fürchterliche Gottesmutter von Chilandarion) betitelt.

528) Ps.-Kyrill. v. Ierosol., Oratio in Occurs. Dom. 2 "Ἄνοιγε τὰς πύλας (sc. Jerusalem) τῷ ἀνοίξαντι πᾶσι τὰς παραδείσου πύλας καὶ ἀνοίξαντι τῶν τάφων ἐπὶ σταυροῦ τὰς πύλας" (P.G. 33, 1189), 5 "Βρέφος βλέπω ... τὰς πάντων εὐσεβεῖς θυσίας δεχόμενον ἐν οὐρανοῖς, αὐτὸν ἐν θρόνῳ χειρουβικῷ ... προσφερόμενον καὶ ἀγνιζόμενον ... αὐτὸς τὸ δῶρον ... ὁ ὑπὲρ τοῦ κόσμου θυσία προσφερόμενος ... αὐτὸς ὁ ἀμνός usw." (P.G. 33, 1192). Im eucharistischen Sinn von Niketas Choniates, Thes. orth. fid. p. G. 140, 165 verwendet); Ps.-Athanasios (= Georgios v. Nikomed.), Sermo in occ. Dom. "Τοῦτο γὰρ τὸ μυστήριον (d. h. die Inkarnation und die Passion) τὸ ἀποκεκρυμμένον" (P.G. 28, 988). Nach Ps.-Methodios, De Simeone et Anna, P.G. 18, 364 f., handelt es sich in der Darstellung Christi im Tempel um

byzantinischen Predigern unterscheiden sich also die Passion und die Darstellung im Tempel inhaltlich nicht voneinander; und so gab es einen freien Weg, durch den man zur Darstellung der Passionsvorstellungen feiner, poetischer, nämlich durch die Amolyntos kam: " Διὰ ταῦτα κλαύσεις καὶ κόψη καὶ οἷα μήτηρ θρηνήσεις ἐπὶ τῷ υἱῷ ... Μάλιστα τοὺς ἀπορρήτους ἐκείνους καθ' ἑαυτὴν ἀνελίπτουσα λογισμούς· οἷον τὸ τοῦ Γαβριὴλ εὐαγγέλιον, τὴν ἄσπορον σύλληψιν, τὸν τόκον τὸν ἄφθορον" (529). Wohl unter Einwirkung des Humanismus; aber man muß darunter nicht eine Auflösung des Seelischen, die zum Ausdruck kommt, verstehen, sondern das Auftauchen des allgemein Geistigen, d.h. des nun von einer inneren disciplina beherrschten Gefühls.

Betrachten wir eingehender die nach der Weissagung Symeons mystisch nachdenkliche Gottesmutter von Arakos (Abb. 27). Man hat schon bemerkt, daß das von der Amolyntos getragene Christus-Kind nach dem Typus des Anapeson (Ἀναπεσών) liegend dargestellt ist (530); so auch bei der Gottesmutter in Arakos (531). Man beachte auf dieser letzteren, wie das Kind auf den verschränkten Händen der Gottesmutter getragen wird. Aber diese Hände, die ein Lager für das Kind bilden, sind etwas mehr als eine expressive künstlerische Form; sie bilden nach Ps.-Methodios den

eine Eucharistische Theophanie (siehe Anm. 532 und 535).

529) Ps.-Athanasios (=Georgios v. Nikomed.), a.a.O., 17 (P.G. 28, 996).

530) A. Xyngopoulos, Μουσεῖον Ἠπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Athen 1936, 71 f. Die Idee ist schon von Grabar, Peint. relig. en Bulgarie 259 vorgeschlagen.

531) Chatzidakis, Icônes 39 f.

mystischen Löffel (λαβίς), mit dem man die Eucharistie erteilt⁽⁵³²⁾. Weiter sind sie das Brautgemach für den himmlischen Bräutigam⁽⁵³³⁾, der königliche Gottesthron

532) Ps.-Methodios, De Simeone et Anna "καὶ λαβομένη (sc. die Gottesmutter) τὸν ἐκ τοῦ ἀχράντου καὶ παν-σώμου αὐτῆς θυσιαστηρίου σαρκωθέντα, ζωοποιόν τε καὶ ἀνέκφραστον ἄνθρωπον, ὡς λαβίδι τῇ συζεύξει τῶν ἁγίων αὐτῆς χειρῶν" (P.G. 18, 364). Vgl. die ineinander gelegten Hände bei den Darstellungen der Erteilung des Brotes (Μετάδοσις) in der Apostelkommunion: Schale aus Riha, Dumb. Oaks Coll. Acc. Nr. 24, 5 (Marvin C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, I, Washington 1962, 12 f. Nr. 10 Taf. XI und XIII D, Beckwith, Art of Constantin. 46 Abb. 59, Art Byzantin. 9ème Expos. Nr. 484 mit weiterer Literatur), Wandmosaik ehemals in Serrai (P. Perdrizet - L. Chesnay, La Métropole de Serres, Monuments et Mémoires /Fondation Piot/, X, 1903, 127 ff. Abb. 4, Taf. XII, Diez - Demus, Byzantine Mosaics in Greece 116 Abb. 122, Diehl, Manuel², II, 491 Abb. 234), Wandmosaik in der St. Sofia-Kirche, Kiev (I. Tolstoj - N. P. Kondakov, Russkija drevnostiv pamjatnikach Iskusstva, IV, St. Petersburg 1891, 127 f. Abb. 99, Diez - Demus, a. a. O., 111 Abb. 119, Diehl, a. a. O., 515 Abb. 245, Lazarev, Ist. viz. isk. 92 f. Taf. 169a); vgl. auch die Hände des Apostels im Vordergrund der Darstellung in der Schale aus Stuma (Istanbul, Arkeoloji Müzesi Nr. 3759) (Volbach, Frühchristliche Kunst Nr. 247. Talbot-Rice, Art of Byzantium Nr. 69, Beckwith, a. a. O., 46 Abb. 58, Art Byzantin, 9ème Expos. Nr. 485 mit weiterer Literatur).

533) Ps.-Kyrillos v. Ierosol., Orat. in occ. Dom. 2 "Σήμερον ὁ οὐράνιος νυμφίος μετὰ θεομήτορος παστάδος ἐν τῷ ναῷ παραγίνεται" (P.G. 33, 1189). Die Bezeichnung Christi als Bräutigam deutet insbesondere auf den Christus der Passion hin (vgl. unten S. 232 ff.).

von den Engeln bewacht, die die Waffen Christi -die Passionssymbole- huldigend präsentieren⁽⁵³⁴⁾. Es handelt sich somit um eine sakramental anklingende Theophanie⁽⁵³⁵⁾, die mit dem Anapeson-Typus vor der Brust der Gottesmutter zum Vorschein kommt.

Die byzantinische Theologie empfand die Inkarnation Christi als das Mysterium der Erlösung, nach seiner evidenten Einheit; eine poetisch verfeinerte Bearbeitung des soteriologischen Inhalts der Inkarnation Christi inspirierte nun zur künstlerischen Form, nämlich in der Darstellung des Kecharitomene-Typus: Eine menschlich-rational und seelisch- zutiefst überzeugende Erscheinung. Sicherlich in einem Intellektuellen-Milieu der Hauptstadt; dahin führte schon die stilistische Analyse der Kypriotischen Wandmalerei. Man denkt bei ihrem Vorbild an die Ikone des eponymen Gottesmutter-Kecharitomene-Klosters in Konstantinopel, von Alexios I. Komnenos (1081-1118) spätestens Anfang des 12. Jahrhunderts gestiftet⁽⁵³⁶⁾.

Ihre Herkunft aus einem solchen Milieu verrät auch das Thema einer Ikone im Sinai-Kloster (Ende des 11.- Anfang des 12. Jahrh.) (Abb. 28), eine Variation, von denselben theologischen Ideen angeregt: das Christuskind nach dem Anapeson-Typus von der Gottesmutter getragen, die ihm die Rolle -sicher eine Hindeutung auf die Bibel, d.h. die Geschichte der göttlichen Oikonomia- reicht, indem sie es, ungefähr nach dem Eleusa-Typus, auf den Kopf küsst.

534) Ps.-Methodios, De Sim. et Anna " 'Επὶ τοῦτον τὸν παρθενικὸν φημι θρόνον προσκύνησιν τὸν πρὸς σέ (sc. den Mensch) τὴν νέαν ταύτην καὶ πανύμνητον πορείαν στείλαμενον. Περίβλεψαι δὲ τοῖς τῆς πίστεως ὁμμασιν καὶ εὐρήσεις περὶ τοῦτον καὶ τὸ βασιλικὸν τῶν σεραφεῖμ ἱεράτευμα. "Επεσθαι γὰρ φιλεῖ πως τῇ βασιλέως παρουσίᾳ καὶ ἡ τούτων δορυφορία" (P.G. 18, 352).

535) " 'Αλλὰ δὴ καὶ τὴν καταντήσασαν τὰ νῦν ἐπὶ τῆς γῆς διὰ τῆς θεοφανείας τοῦ ἐνδὸς τῆς ἁγίας Τριάδος πᾶσι προσκυνητὴν δόξαν" (ibid.).

536) Angaben bei Janin, Géogr. ecclésiast. III, Églises et monast. 196 ff.

Darüber zwischen Propheten Christus Pantokrator, als "König der Herrlichkeit" (Βασιλεὺς τῆς δόξης) bezeichnet, und darunter die charakteristische Inschrift: "Ἰωακείμ καὶ Ἄννα ἐτεκτογόνησαν, Ἀδὰμ καὶ Εὐὰ ἐλυτρώθησαν" (Joachim und Anna erzeugten ein Kind, /demzufolge/ Adam und Eva erlöst wurden). Die Mutter und das Kind, beide mit ihren Blicken in die Ferne gerichtet, überlegen sich offensichtlich das Mysterium der Erlösung⁽⁵³⁷⁾. Lapidar kann der Sinn der Sinaitischen Ikone durch die Verse Ioannes von Damaskos erfasst werden: "Ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης / καὶ ποιητής, / ἐκ βαφῆς αἱμάτων / τῆς Θεομήτορος / τὴν ἑαυτοῦ ἀλουργίδα βάψας, / μυστικῶς ἐπορφύρωσεν" ⁽⁵³⁸⁾.

Aus der Illustration des Psalters ist uns zu dem betreffenden Thema ein interessantes Beispiel im Cod. Athos, Batop.-Kl. Nr. 761 überliefert: auf f^o 231^v zwischen den Rhipidia tragenden Michael und Gabriel, die Gottesmutter mit dem Kind nach dem Anapeson-Typus, nach rechts gewandt

537) G.u.M. Soteriu, Εἰκόνες Σινῶ 73 f. Abb. 54 und 55. Vgl. die Texte von Ps.-Kyrillos von Ierosol., Orat. in occ. Dom. 2 und 5 (P.G. 33, 1189 und 1192; siehe Anm. 528). Dazu: 4 " Βρέφος ἐν ἀγκάλαις μητρός, μετὰ σαρκὸς ἀληθῶς ἀνελλιπῶς ἐπὶ γῆς τὸν αὐτόν ... ἀληθῶς καὶ ἀνελλιπῶς ἐν οὐρανῷ " (ib. 1192), 8 " Οὗτός ἐστιν (sc. das Christus-Kind) ὁ ὢν καὶ προὖν usw. " (ib. 1196), 11 " τοῦτο τὸ παιδίον ἐστίν, περί οὗ Ἡσαΐας προεκήρυξε usw. " (ib. 1196-1200), 12 " τοῦτο τὸ παιδίον ... ἐμετὰ τεσσαράκοντα ἡμέρας τῆς ἐκ νεκρῶν ἀναστάσεως εἰς τὴν ἄνω Ἱερουσαλὴμ ἀνελήλυθε " (ib. 1200), 14 " τοῦτο τὸ παιδίον τὸν Ἀδὰμ διέσωσε " (ib. 1201).

538) Μηναῖον Ἰανουαρίου 120 (15. Januar Festtag der Heiligen Paulos von Thebais und Ioannes Kalybites).

und auf f^o 232^r Ioannes Chrysostomos in Gebetshaltung, nach links gewandt⁽⁵³⁹⁾; eine ikonographische Einheit in zwei Teilen -wie auf einem Diptychon oder einer bilateralen Ikone-, die auf den sakramentalen Inhalt der Inkarnation und der Passion hindeutet. In Beziehung zum ikonographischen Programm des Narthex weist man auf die Amolyntos auf der Fassade der Kubelidike-Kirche, Kastoria, (vom Jahre 1495)⁽⁵⁴⁰⁾ und auf die im Bogenfeld über der Tür der Marientod-Kirche des Morača-Klosters⁽⁵⁴¹⁾ hin. Die Amolyntos erlangte eine Verbreitung während des 16. und 17. Jahrhunderts⁽⁵⁴²⁾; häufig wird sie von dem charakteristischen Epigramm begleitet: "Ο τὸ χαῖρε πρὶν τῇ Πανάγνῳ μνηύσας / τὰ σύμβολα νῦν τοῦ πάθους προδεικνύει / Χριστὸς δὲ θνητὴν σάρκα ἐνδεδυμένος, / πότμον δεδοικώς, δειλιᾷ ταῦτα βλέπων".

539) Kurt Weitzmann, The Psalter Vatopedi 761, Its Place in the Aristocratic Psalter Redaction, The Journal of the Walters Art Gallery X, 1947, 28 Abb. 12-13. Der Kodex ist vom Jahre 1088 datiert, aber die ff^{os} 131 ff. kommen aus der Spät-Paläologenzeit.

540) A. Orlandos, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, 'Αρχ. Βυζ. Μνημ. 'Ελλ. 4, 1938, 135, Pelekanides, Καστοριᾶ Taf. 117b.

541) Petković, Pregled / =Revue/ 197 Abb. 588. G. Millet, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro). Album présenté par A. Frolov, I, Paris 1954, X (Datierung), Taf. 85, 3.

542) Für die spätere Umwandlung des Amolyntos-Typus Xyngopoulos, Μουσείον Μπενάκη 71 f., ders., Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Αλωσιν (=Βιβλιοθήκη τῆς ἐν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας

Nr. 40), Athen 1957, 188, Chatzidakis, Icônes 39 f. Dazu: Die Ikone der Sammlung Halvor Bagge, Kopenhagen (Helge Kjellin, Russiske Ikoner i Norsk og Svensk eie, Oslo / 1954/, 246 Abb. 134) und die der Sammlung der Königin Griechenlands (Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 220).

b. Der Anapeson: Der Anapeson bildet einen eigentlich byzantinischen Typus des Christus Emmanuel, der auf einem Bett oder auf einem Lager liegend dargestellt wird, schlafend, das Haupt auf den Ellenbogen stützend, die Beine meistens gekreuzt, die Augen geöffnet: eine idyllische Erscheinung. Dazu kommt ein schwärmerischer Ausdruck des Gesichts: Wandmalerei im Protaton, Athos (erstes Viertel des 14. Jahrh.) (Abb. 29) (543). Die Beziehung des Anapeson zur Gottesmutter Amolyntos wurde schon erwähnt (544).

Als eine der frühesten bekannten Anapeson-Darstellungen tritt uns die im Tetraevangelon Athos, Stauroniketa-Kl. Nr. 45 (12. Jahrh.) entgegen: bei der Figur des Anapeson steht die Gottesmutter; Titel 'Ο 'Αναπεσών, und dabei die Inschrift: "Κεκοίμησαι ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ /σε/, Βασιλεῦ;" (emendiert) (545).

Die letztere ist aus dem Idiomelon "Δεῦτε ἴδωμεν τὴν ζωὴν ἡμῶν" des Offiziums des Karsamstags genommen (546).

Im Protaton wird der Anapeson über der westlichen Haupttür zum Naos und im Bezug zu den Erzengeln Michael, der links der Tür als Wächter ein nacktes Schwert, und Gabriel,

543) Millet, Athos Taf. 30, 1 und 48, 1. Zum erstenmal bei Spyr. Lampros, 'Ο 'Ιησοῦς τοῦ Πανσελήνου, Παρνασσος 5, 1881,

445 ff. Farbtafel Δ' (=ders., Μικτὰ σελίδες, Athen 1905, 506 ff. Farbtaf. ε'). G.A. Soteriu, 'Η χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Θεολογία 26, 1955, 8 Abb. 10.

544) Siehe oben S. 176.

545) Lampros, Catalogue, I, 77 Nr. 910/45. Vgl. G.A. Soteriu, 'Η ἐν Σαλαμῖνι Μονὴ τῆς Θανερωμένης, 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπουδ. 1, 1924, 1242. Xyngoropoulos, Μουσεῖον Μπενάκη 71.

546) "Δεῦτε σήμερον τὸν ἐξ 'Ιουδα ὑπνοῦντα θεώμενοι, προφητικῶς αὐτῷ ἐκβοήσωμεν: 'Αναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων· τίς ἐγερεῖ σε, Βασιλεῦ; 'Αλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως usw." (Τριφύδιον 411). Im Cod. Jerusalem, St. Crucis XLIII gehört es zur Vesper des Karfreitags (Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 157). Dem Gedicht liegt zugrunde der Text Gen. 49, 9 (vgl. ebenso Num. 24, 9).

der rechts der Tür in Respekthaltung eine entfaltete Rolle trägt, dargestellt. Selten trägt der Anapeson in seiner freien Hand die Passionsymbole, bzw. die Lanze und den Rohrschwamm (Ljutibrod-Kirche, Bulgarien)⁽⁵⁴⁷⁾. Gewöhnlich werden aber die Passionsinstrumente entweder von zwei Engeln getragen - Peribleptos, Mistra (zweite Hälfte des 14. Jahrh.) (Abb. 30)⁽⁵⁴⁸⁾ - oder von Gabriel, zu dem die nach dem schon erwähnten ikonographischen Schema (Stauroniketa 45) stehende Gottesmutter ein Pendant bildet und dem Anapeson Luft zufächelt^(548a); manchmal breitet sie über ihm ein schleierartiges Gewebe aus⁽⁵⁴⁹⁾. Im Kloster Chilandarion auf dem Athos ist die Gottesmutter in Gebetshaltung, hinter dem Anapeson dargestellt, und ihr zu Seiten die begleitenden Engel mit liturgischen Fächern (Rhipidien)^(549a). Somit suggeriert der Anapeson hier einen liturgischen-sakramentalen Symbolismus. Im Manasija-

547) Grabar, Peint. relig. en Bulg. 223 f. Abb. 32. Vgl. Maria Theochare, 'Εκκλησιαστικὰ ἀμφια τῆς Μονῆς Τατάρων, Θεολογία 27, 1956, 137 Abb. 8.

548) G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, Taf. 115; 1-2; in der Nische des Diakonikon.

548a) Lesnovo (1349) (Okunev, in Recueil Uspenskij, I, 239 Taf. XXXV), Epigotation im Ioannes-Theologos-Kl. auf Patmos (um 1500) (Giulio Jacopi, Cimeli del ricamo u.s.w., Clara Rhodos VI-VII, Parte III (1932-33), 711 Nr. 11 Abb. 73); aus der späteren Zeit eine Tafel des Serbischen Malers Radul (17. Jahrh.) auf dem Bogenfeld über einer Ikonostasis (wohl zur Prothesis)-Tür im Nikolica-Kloster, Bijelo Polje (R. Liubinković, Majstori starog srpskog slitarstva, Naša Starine, Sarajevo 4, 1957, 199 Abb. 9). Auf einer russischen Ikone (16.-17. Jahrh.) steht die Gottesmutter in Gebets-Haltung, während über dem Anapeson ein Engel mit dem Rhipidion fächelt (N. P. Kondakov, Die russische Ikone, II, Prag 1929, Taf. 93 links). Im Xenophon-Kl., Athos (1554) ohne die Gottesmutter (Millet, Athos Taf. 180).

549) Metamorphosis-Kl., Meteora (1545) (G. A. Soteriu, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ἸΓ' καὶ ἸΔ' αἰῶνος, 4. Αἱ Νоваὶ τῶν Μετεώρων, 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπ. 9, 1932, 408 Abb. 22; So etwa auch in Athos, Docheiariu-Kl. (1568) (G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, Athènes 1902, 82 Abb. 153).

Kloster (1407), Serbien, steht der so -von der Gottesmutter und den die Passionsinstrumente tragenden Engeln- begleitete Anapeson weiter in Beziehung zu den Propheten David (auf seiner Rolle der Text Ps.44,24) und Salomon (auf seiner Rolle eine Paraphrase des Textes Prov.21,1) sowie zur Gottes-Hand, die mit Figürchen, den Seelen von Seligen, angefüllt ist⁽⁵⁵⁰⁾. Der Anapeson ist also als der Erlöser gedacht. Ausgesprochen wird die Erlöser-Idee durch den Anapeson zum Ausdruck gebracht bei der Illustration der 18. Strophe ("Σῶσαι θέλω τὸν κόσμον ") des Hymnos Akathistos im Cod. Moskau, ehemalige Synodal-Bibl. Nr. 303: der Anapeson in einer gebirgigen Landschaft, neben ihm die Gottesmutter sitzend und nach ihm gewandt, und darunter, in einer Höhle, die Personifikation der Welt, die die Menschen-Seelen trägt⁽⁵⁵¹⁾.

In der Miniatur des Serbischen Psalters Cod. Mon. 4 f^o 98^r, die den Ps. 76, 2-3 illustriert findet der Anapeson mitten in einer entwickelten Synthese Platz (Abb. 31). Er wird ebenfalls in einer Berglandschaft liegend dargestellt, bei ihm ein Löwe. Oben links Isaias, zu dem ein Engel schwebt, wie im Traum liegend, und rechts Ezechiel, zu dem ebenfalls ein Engel schwebt, visionär nach oben schauend. Bei dem letzteren ein Teich. Unten links nochmals Isaias in visionärer Haltung, und rechts drei auf einem Lehnstuhl sitzende Könige, nach den drei Lebensaltern untereinander differenziert. Die Synthese wird durch die Inschriften "Wer wird den König erwecken" (oben) und "Niedergelegt, schlief er wie ein Löwe" (bei Christus) bezeichnet⁽⁵⁵²⁾. Sie erinnern an die Inschrift bei dem

550) Grabar, Peint. relig. ein Bulg. 258, St. Stanoyevič - L. Mirković-Dj. Bošković, Le Monastère Manasija (=Monuments Serbes V), Belgrad 1928, Taf. XVIII (mir unzugänglich), Petković, Peinture serbe Taf. CCIV. Bei dem Anapeson die Gottesmutter in Gebetshaltung und ihnen zu beiden Seiten Engel mit den Passionssymbolen.

551) Pokrovskij, Evangelie v pamjatnikach 462 f. Abb. 225. Der Text im Τριῳδίου 287.

552) Strzygowski, Die Miniaturen d. serb. Psalters 44 Taf. XXVI, 56. Beispiele mit einem Löwen bei dem Anapeson

Anapeson im Cod. Stauroniketa Nr. 45⁽⁵⁵³⁾. In einer Landschaft liegend ist auch der Anapeson auf einer Wandmalerei in der Berende-Kirche, Bulgarien, (Anfang des 14. Jahrh.) konzipiert⁽⁵⁵⁴⁾. In der Peribleptos, Mistra, (Abb. 30) ist er ebenfalls in einer Landschaft dargestellt, aber über einem Gebäude bzw. einer Mauer, die sich im Hintergrund ausbreitet⁽⁵⁵⁵⁾. Weiterhin begegnet der Anapeson auf einer russischen Ikone auf einem Kreuz liegend, das das Lager ersetzt⁽⁵⁵⁶⁾.

Regelmässig wird der Anapeson über der westlichen Tür des Naos⁽⁵⁵⁷⁾, ausnahmsweise im Chorraum⁽⁵⁵⁸⁾ darge-

fernerhin: die Wandmalereien in der St. Ioannes-Kirche bei Naupaktos (Theod. Xydes, " 'Αναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων", Νέα Ἑστία 70, 1961, 1026b), Athos, Philotheu-Kl. (M. Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris 1843, 348 ff., Didron, Le Mont Athos. Philothéou, Annales Archéolog. 18, 1858, 200; bei dem Anapeson die Gottesmutter und ihnen zu beiden Seiten Engel in Gebetshaltung), und Xeropotamu-Kl. (Smyrnakes, "Αγίου Ὁρος 693; bei dem Anapeson wird der Patriarch Jakob dargestellt, auf den ein junger Löwe zuläuft).

553) Siehe oben S. 182.

554) Grabar, Peint. relig. en Bulg. 250 Taf. XXXIXa, Kiril Krustev-Vasil Zachariev, Stara bulgarska zivopis, Sofis 1960, 34 Taf. 13.

555) Ebenso auf der Wandmalerei im Docheiariu-Kl. (Anm. 549).

556) E. Rēdin, Die Ikone "Das wachende Auge", Schriften der Kais. Univ. Charkov 1901, 1-7 (auf russisch. Vgl. Byz. Zeitschr. 11, 1902, 663. Mir unzugänglich. Nach Grabar, Peint. relig. en Bulg. 258).

557) Protaton (siehe Anm. 543), Lesnovo (Anm. 548a), Manasija (Anm. 550), Xenophon (Anm. 548a), Meteora (Anm. 549), Vgl. Brockhaus, Die Kunst in Athos-Kl.² 102, Grabar, a. a. O., 257. In den Kirchen Panagia, Lampene (14. Jahrh.) und St. Georgios, Galata, Kreta ohne Hinweise auf die Stellung (Kalokyres, Βυζαντ. τοιχογρ. Κρήτης 94-95 Taff, XLIX Lampene); ebenso in der St. Nikolaos-Kirche in Achragia, Lakonien (Drandakes, Βυζαντ. τοιχογρ. Μάνης 76₁).

558) Peribleptos, Mistra (siehe Anm. 548), Berende (Anm. 554), Nikolica (Anm. 548a). Ein einziges Mal, in

- 107 -

stellt. Zur Vervollständigung der Charakteristika der Sujets des Anapeson sei noch erwähnt, daß er von der Beinschrift "ἈΝΑΠΕΣΩΝ ἐκκοιμήθη ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν ;"-nach Gen. 49, 9- begleitet wird⁽⁵⁵⁹⁾. Nun stellt sich die Frage: woher kommt dieser idyllisch-allegorisierende Christus-Typus und was genau bedeutet seine Darstellung.

Dem Anapeson hat bereits André Grabar eine ausführliche Analyse gewidmet. Dabei brachte er zuerst den messianischen Inhalt der Darstellung zum Vorschein, durch die Annahme, daß mit den Begleit-Figuren -der Gottesmutter und der die Passionssymbole tragenden Engel- die Inkarnation und das Erlösungs-Opfer Christi angedeutet wird⁽⁵⁶⁰⁾. Fernerhin behauptete Grabar, daß der Anapeson auf den über die Welt wachenden Gott hindeutet⁽⁵⁶¹⁾. Den Grund dazu findet er in dem durch die Beinschriften des Anapeson festgestellten Parallelismus Christi zum Löwen. Es steht nämlich im Physiologos, daß der Löwe mit geöffneten Augen schläft und daß er, da von seiner Mutter tot geworfen, erst am dritten Tage das Leben von seinem Vater durch Einhauchen bekommt, wie die Auferstehung Christi nach seinem dreitägigem Verbleiben im Grab. Das führt uns nochmals, nach Grabar, an das Todes-Opfer Christi und damit an das kirchliche Sakraments-Opfer (Platz der Darstellung im Chorraum, Ersetzung des Lagers Christi durch das Kreuz)⁽⁵⁶²⁾. Den Anlaß zur Deutung des Anapeson als den wachenden Gott, gab Grabar der Platz unseres Sujets über der Tür und sein Name bei den Slaven: "Netremannoje Oko" (das Wachende Auge). Bei der Analyse der Anapeson-Synthese der Miniatur des

Ljutibrod, auf der Melismos-Darstellung in der Haupt-Apsis (Anm. 547); in Chilandarion (Anm. 549a) ist er auf dem nördlichen Stirnpfeiler des Bemas dargestellt.

559) Brockhaus, a.a.O., 102. Vgl. die Beispiele oben S. 181 ff. und 183 f.

560) Grabar, Peint. rel. en Bulg. 258 ff.

561) Ibid. 259 f.

562) Ibid., 260 f. Der Text des Physiologos I, 1 bei E. Sbordone, Physiologus, Mailand-Genua-Rom-Neapel 1936, 149 f.

-100-

serbischen Psalters, wo die Personen in einer Landschaft aufgestellt sind, nimmt Grabar weiter an, daß es sich um eine Paradies-Darstellung handelt, inhaltlich dem Jüngsten Gericht nahe, auf der westlichen Wand des Naos entwickelt. Also wird, nach Grabar, durch die über der Tür Platz findende Darstellung des Anapeson, die so in räumlicher Beziehung zur Darstellung des Jüngsten Gerichts steht, da die letztere gewöhnlich auf die Westwand-Fläche des Naos ausgedehnt wird, eine theologisch-moralische Prägung im ikonographischen Programm der Kirchen zum betonten Ausdruck gebracht⁽⁵⁶³⁾. Für die Entstehung der Anapeson-Darstellung behauptet Grabar schließlich, daß sie in den gelehrten Klöstern geschaffen worden sein müsse, von Malern, die reiche Kenntnisse der Bibel besaßen, wahrscheinlich in einer Zeit und in einem Milieu, gemeinsam einerseits mit der Entstehung der Illustration des Chludov-Psalters und andererseits mit der Redaktion von Texten wie denen des Ioannes Klimax, des Physiologos und der *Sacra Parallela Ioannes* von Damaskos, ohne daß man die Zeit oder den Ort genauer angeben könnte⁽⁵⁶⁴⁾.

Versuchen wir uns dem Problem des Anapeson im Licht der bisherigen ikonologischen Analyse zu nähern. Zunächst eine Bemerkung betreffs des Physiologos: Unter den Miniaturen des seit 1922 verloren gegangenen Physiologos in Smyrna befand sich kein ikonographischer Hinweis auf die Kreuzigung oder den Anapeson; sogar zur Illustration der Stelle, wo der Parallelismus mit der Auferstehung Christi ausgelegt wird, hatte der Illuminator das Thema der Besuchung des leeren Grabes durch Petrus (Lu. 24, 12) benutzt⁽⁵⁶⁵⁾.

563) Grabar, a.a.O., 361 f.

564) Ibid. 357.

565) Beschreibung des Kodex bei Jos. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologos (=Byzantinisches Archiv, II), Leipzig 1899, 12 f. Für den Text vgl. Anm. 562.

Schon Brockhaus wies den Weg für unsere Untersuchung. Er hat uns darauf aufmerksam gemacht, daß der Text Gen. 49, 1 ff., der den Ideen um die Anapeson-Darstellung zurgundeliegt, unter den bekanntesten war, da er dem Megas Hesperinos (das "Grosse Vesperoffizium") des Palmsamstags, d.h. der Einleitung zu den Offizien des Passionszyklus, angehört⁽⁵⁶⁶⁾. Im kirchlichen Kult hat der betreffende Text eine lange Geschichte gehabt und wurde von der Exegese von Anfang an auf die Passion Christi und ihre sakramentale Projektion bezogen. Von Origenes wurde der Löwe aus dem Stamm Juda mit dem geopfertem, aber doch siegreichen apokalyptischen Gottes-Lamm (Apoc. 5, 5 f.) identifiziert⁽⁵⁶⁷⁾. Die nachkommende Exegese fand bald, daß, durch den im Verse Gen. 49, 9 erwähnten Jungen Löwen, Christi Passion und Auferstehung geweissagt war⁽⁵⁶⁸⁾. Im Kult wird uns die Metapher des schlafenden Jungen Löwen, außer in der Palmsonntags-Vesper, erst, aber indirekt, durch den Begriff des schlafenden Herrn, am

566) Brockhaus, Die Kunst in Athos-Kl.² 102. Siehe auch Τριώδιον 334.

567) Origenes, Scholion XXVII " Οὗτος ὁ ἐκ τῆς φυλῆς 'Ιουδα λέων, ἡ ρίζα Δαυὶδ, τὸ ἀρνίον τὸ ἐσφαγμένον τυγχάνει " (Constantin Diobouniotis - Adolf Harnack, Der Scholien-Kommentar des Origenes zur Apokalypse Johannis, Leipzig 1911, 33).

568) Passion: Origenes, In Genesim Homil. XVII, 5 (P.G. 12, 257), In Num. Homil. XVI, 8 (C.S.E.G. Origenes 7, 151) und XVII, 6 (ibid. 166. Vgl. Grabar, Peint. relig. en Bulg. 259), Ioannes Chrysost., In Genes. Homil. LXVII (P.G. 53, 574). Auferstehung: Kyryllos v. Alexandr., Glaphyr. in Genes. Lib. VII (P.G. 69, 353), Prokopios v. Gaza, Comment. in Genes. XLIX (P.G. 87, I, 500).

Karsamstag, und zwar in Beziehung zum Begriff der Auferstehung Christi, wiederbegegnen⁽⁵⁷⁰⁾. Aber wichtiger zu einem richtigen Schluß für unser Thema ist die Bestätigung, daß das poetische Bild "Christus-Junger Löwe" von der kirchlichen Dichtung erst in der mittelbyzantinischen Zeit aufgegriffen wurde, jedoch in Abwechslung mit dem Begriff des schlafenden Königs⁽⁵⁷¹⁾. Und nur in den Enkomia, d.h. zu einer verhältnismässig späteren Zeit (13. Jahrh.) rückt die Vorstellung Christus-Junger Löwe wieder ausdrücklicher in den Vordergrund⁽⁵⁷²⁾. Durch den kirchlichen Gesang sind wir der Zeit und dem Milieu nahe gekommen, wo die Darstellung des Anapeson entstand. Dazu kommt die mittelbyzantinische Predigt. Symeon Metaphrastes schildert uns am klarsten das poetische Bild der Gottesmutter, die, bei dem liegenden Christus weinend,

 570) Kommuniions-Gesang: " 'Εξηγέρθη ὡς ὁ ὑπνῶν ΚΓ -
 ριος (nach Ps. 77, 65) καὶ ἀνέστη σῶζων ἡμᾶς" (Biolakes,
 Τυπικόν 365).

571) Löwe: Anastasios Traulos Quaestor (A. Papadopoulos-Kerameus, 'Αναστάσιος Κοιναίστωρ ὁ Μελωδός, Vizant. Vremen. 7, 1900, 50), Sticheron des Karfreitags und des Karsamstags (siehe Anm. 546); schlafender König: Stichera des Karsamstags im Cod. Jerus. St. Crucis XLIII (Papadopoulos-Kerameus, 'Ανάλεκτα, II, 170 und 175).

572) Enkomia I, 38 " Ὡς περ λέων, Σῶτερ usw." (Τρι-
 ῳδιον 400); fernerhin: Enkomia II. 6 " Χθὲς μὲν ὡς ὁ ἀμνός,
 Σῶτερ, ἄμωμος σφαγὴν ὑπέστης, ἀλλ' ὑπνῶν ὡς λέων ἐν τά-
 φῳ νῦν ἀναστὰς usw." (Emm. Pantelakes, Νέα ἐγνώμια τοῦ ἐ-
 πιταφίου, Θεολογία 14, 1936, 319); " Ἡ ζωὴ τῶν ἀπάντων ...
 ὑπερφυῶς ὀναπεσὼν, κεκοίμησαι σαρκί, ὡς λέων καὶ ὡς σὺ-
 μνος· τίς σε, Χριστέ, ἐγερεῖ;" (Kampana, Νέα Θόρμιγξ
 2, 1922, 4). Vgl. den liturgischen Text auf dem Epitaphios
 Athos, Chilandarion-Kl. Nr. 1 (Anhang III Nr. 6). Über
 die Datierung der Engomia siehe oben S. 64 f.

theologisch überlegt aufgrund der biblischen Stelle Gen. 49, 1 ff. (573). So sind wir gerade in der Zeit und in dem Milieu, wo die ikonographische Synthese mit der Gottesmutter und dem Anapeson in Erscheinung treten konnte. Dies ist Konstantinopel, frühestens in der Spätzeit der sogenannten Makedonischen Renaissance.

Kehren wir zur Ikonographie zurück. Die zarte Figur des Schlafenden lässt sich leicht auf den Typus des schlafenden jungen Mannes zurückführen, von dem uns die Makedonische Renaissance schon mehrere Vertreter geliefert hat: Par.Gr. 510 f^o 174^v (schlafender Jakob am Fuß der Himmelsleiter) (574), Vat.Gr. 1613 S. 59 (schlafender Jonas) (575). Daß das Motiv aus der Spätantike stammt, ist augenscheinlich; freilich wird für den Anapeson im Besonderen die Frage aufgeworfen, ob es sich bei ihm um eine theologisch-künstlerische Schöpfung oder Bearbeitung aus der Makedonischen Renaissance handelt.

Unter den bekannten verschiedenartigen Anapeson-Darstellungen verliehen unserem Thema einen besonders erklärenden Ausdruck diejenigen, die den Anapeson mitten in eine Landschaft hineinstellen: namentlich das Beispiel in der Peribleptos, Mistra, durch das Motiv des Gebäudes, das sich unter dem Anapeson im Hintergrund

573) Symeon Metaphr., S. Mariae planct. "Ὁ κοσμία καὶ ἱερὰ κεφαλὴ, ἥτις πάλαι μὲν οὐ εἶχες ποῦ κλιθῆναι καὶ ἀναπαύσασθαι· νῦν δὲ πρὸς ταφὴν μόνον ἐκλίθης καὶ ἀναπέπασσαι καὶ κατὰ τὸν Ἰακώβ ὡς λέων κenoίμῃσαι" (P.G. 114, 212).

574) Omont, Miniatures 23 Taf. XXXVII, Leclercq, Dict. Arch. Chr. Lit. VI 2, 1696 Abb. 5429 (s. v. Grégoire de Nazianze) der Nersessian, Dumb. Oaks Pap. 16, 1962, 203 Abb. 4, Jean Ebersolt, La miniature byzantine, Paris 1921, 26 Taf. XV₂.

575) Il Menologio di Basilio II. (Cod. Vaticano Greco 1613) (=Codices e Vaticanis Selecti VIII), II, Turin 1907, Taf. 59. Vgl. Wilhelm Nyssen, Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz, Freiburg im Br. 1961, 53 f. Taf. 9.

-190-

ausdehnt (Abb.30);und das im Serbischen Psalter (Abb.31), durch das Motiv der drei unter dem Anapeson sitzenden Könige⁽⁵⁷⁶⁾.Es ist nun höchst interessant,daß sich diese beiden Motive unter den Miniaturen des Utrecht-Psalters finden.Das erste auf f^o 25^r, zum Ps.43,24 ("Exsurge,quare obdormis,Domine? Exsurge et ne repellas in finem"): Christus Emmanuel liegt auf einem Bett unter einem Gewebe-Baldachin und ihm zu beiden Seiten je drei Engel in Gebetshaltung;darunter eine gemauerte Festung von Feinden angegriffen (Abb.32)⁽⁵⁷⁷⁾.Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Komposition in der Peribleptos (Abb.30)⁽⁵⁷⁸⁾ von einem solchen Vorbild abhängig ist.Nur ist die Festung, die in der Utrechter Miniatur sinnvoll war,hier zwar beibehalten,aber zu einem sinnlosen Hintergrunds-Motiv herabgesunken;ob das Paar von Engeln,die hier die Passions-Symbole tragen,auch nach einer Erinnerung an jenes Vorbild das zentrale Thema begleitet,ist unsicher.Das zweite uns betreffende Motiv des Utrecht-Psalters,das sich auf f^o 8^r findet,gibt eine Darstellung von drei nebeneinander, je einer auf einem Bett,liegenden Männern wieder,unter dem Grab des auferstandenen Christus (Abb.33)⁽⁵⁷⁹⁾. Nach Ernst de Wald wird durch dieses Motiv der Vers Ps.15,4 ("Multiplicatae sunt infirmitates eorum") illustriert, nach Humbert Schrade der Vers Ps.15,9 ("insuper et caro mea requiescet in spe")⁽⁵⁸⁰⁾.Jedenfalls unterliegt dieser

576) Siehe oben S.184 (Peribleptos) und 183 (Serbischer Psalter).

577) E.T.De Wald, The Illustrations of the Utrecht Psalter,Princeton (1932), 21 f.Nr.44 Taf.XL.

578) Auch in Docheiariu (siehe Anm.555).

579) de Wald,a.a.O. 10 Nr.16 Taf.XIII. Vgl.Tikkanen, Psalterillustration 285 Abb.212.

580) Hubert Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst.Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I. Die Auferstehung Christi,Berlin-Leipzig 1932, 34.

Darstellung der Sinn der Erlösung durch die Passion und der Auferstehung Christi; gerade dies muß auch der Inhalt der Dreikönigs-Darstellung der Miniatur des Serbischen Psalters sein (Abb.31), der schon Grabar eine symbolische Bedeutung zugeschrieben hat⁽⁵⁸¹⁾. Es unterliegt ebenfalls keinem Zweifel, daß auch dieses Motiv von einem Vorbild ähnlich der Ikonographie des Utrecht-Psalters abhängig ist, mit dem Unterschied, daß, anstatt einer dreibettigen Anordnung, die drei unhistorischen "Könige" auf einem Lager dargestellt sind.

581) Grabar, Peint.rel.en Bulg.261. Gleichen Inhalts wie die Dreikönigs-Darstellung müssen die Darstellungen der Seelenvollen Hand Gottes in Manasija (siehe oben S.182f.) und des Kosmos in der Miniatur des Cod.Moskau, ehemal.Synod.Bibl.Nr.303 (siehe S.183) sein. Ein Beleg dazu: Konstantinos Manasses (erste Hälfte des 12.Jahrh.), Hodoiporikon I, 225 f. " Κατησπασάμην τὸν πολύτιμον τάφον / ἐν ᾧ δι' ἡμᾶς τοὺς παρηνομηότας / καθεπερὲν λέοντος ὑπνώσας σκύμνος / ... / τοῖς ἐξ 'Αδάμ ἐβλυσεν αἰζωίαν " (K.Horna, Das Hodoiporikon des Konstantin Manasses, Byz.Zeitschr.13, 1904, 332). Aus einem solchen Ideenzusammenhang ist fernerhin die Komposition im Narthex des Barlaams-Klosters, Meteora, (1563) entstanden: Die Gottesmutter mit dem Kind nach dem Anapesontypus (über den Typus siehe oben S. 176), das, nach der Ikonographie der Höllenfahrt Christi, Adam heranzieht (links), während Symeon die Passions-Symbole präsentiert (A.Xyngopoulos, Μία εἰκονογραφικὴ σύνθεσις ἐκ Μετεώρων, 1924, 395 ff.); Beleg: 'Ημερολόγιον Μεγάλης 'Ελλάδος " Ἀγαλλιᾶσθω ὁ 'Αδάμ, διὰ Ps.-Kyrillos, Orat.in occ.Dom. " Ἀγαλλιᾶσθω ὁ 'Αδάμ, διὰ Συμεὼν πρὸς Χριστὸν λέγων ... νῦν ἀπολύεις με τῶν αἰώνων δεσμῶν " (P.G.33, 1196.Vgl.ib.Sp. 1201).

172
Bekanntlich spiegeln die Wandmalereien der Peribleptos, Mistra, und, wie ich glaube, auch eine Anzahl von den Miniaturen des serbischen Psalters, die hauptstädtische Kunst wieder. Bemerkenswert ist nun die Tatsache, daß die Vorbilder beider betrachteten Einzelfälle, nämlich des Beispiels aus Mistra und desjenigen aus dem Serbischen Psalter, in derselben Handschrift, d.h. im Utrecht-Psalter zu finden sind. Daraus folgt erstens, daß die Darstellung des Anapeson in der Psalterillustration wurzelt⁽⁵⁸²⁾ und zweitens, daß die Quelle zur Ausbildung der Komposition mit dem Anapeson ein illustrierter Psalter gewesen sein muß, dem Charakter des Utrecht-Psalters entsprechend, der in Konstantinopel zu der Zeit der Makedonischen Renaissance vorhanden war, der uns aber nicht mehr erhalten ist⁽⁵⁸³⁾. Ein argumentum e contrario bietet dafür die Miniatur im Chludov-Psalter f^o 9^r zum Ps. 9, 33 (" 'Ανάσκηθι, Κύριε, ὁ Θεός ") (Abb. 34), mit einem

582) Ein weiteres Beispiel bei der Illustration des christologischen Ps. 3, 6-7 ("Ego dormivi et soporatus sum usw.") im Stuttgart-Psalter (Württemberg. Landesbibl. Biblia folio 23) f^o 4^r (Abb. 35): Christus Emmanuel, schlafend, ungefähr nach dem Typus des Anapeson, aber mit geschlossenen Augen (de Wald, Stuttgart Psalter 8. Vgl. Schrade, Auferst. Christi 353).

583) Eine weitere Folge daraus wäre, daß die Untersuchung des Problems der Makedonischen Renaissance durch die Einrichtung von ikonographischen "Stemmata" (Kurt Weitzmann, Geistige Grundlage und Wesen der Makedonischen Renaissance / = Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, Heft 107/, Köln-Opladen /1963/, 12 ff.) vorläufig noch einer Erforschung bedarf, da unser vergleichbares Material, nach dieser spürbaren byzantinischen Parallele des Utrecht-Psalters, wie es scheint, noch lückenhaft ist.

auf seinem Grab liegenden Christus(=die Auferstehung)⁽⁵⁸⁴⁾, aber bärtig, also mit keiner Tendenz zur Idealisierung nach dem Erbe aus der Antike.

Man kann annehmen, daß dem Anapeson formal ein spätantikes und inhaltlich ein altchristliches Erbe - für das letztere nämlich das "des im Todesschlaf auf dem Bette ruhenden Christus"⁽⁵⁸⁵⁾ - zugrunde liegt. Die Darstellung des auf dem Kreuz liegenden Christus-Knaben⁽⁵⁸⁶⁾ kann als ein Kommentar zum Verständnis des Sinnes des Lagers des Anapeson, also zum Verständnis der ganzen Anapeson-Komposition gelten; Kreuz und Ruhebett sind, nach dem Patriarchen Germanos II. (1222-1240), einander, aber auch dem Altar gleichbedeutend⁽⁵⁸⁷⁾. Der Anapeson ist also eine idyllisch-allegorisierende Version des Gekreuzigten, dessen sakramentalen Inhalt miteingeschlossen^(587a). Hinter beiden steht die Idee des ruhenden Königs⁽⁵⁸⁸⁾, und daneben der im Physiologos zum Ausdruck gebrachte Gedanke des Löwen, der mit geöffneten Augen schläft⁽⁵⁸⁹⁾. Unter den

584) Kondakov, ders., Histoire de l'art byz., I, 177, Grabar, Iconoclasme 231, Abb. 150.

585) Schrade, Die Auferst. Christi 35 f.

586) Siehe oben S. 184.

587) Germanos Patr. v. Konstant., In vivif. cruce :
 "ΑΛΛ', ὃ σταυρέ, βασιλικὴ κλίνη τοῦ καθ' ἡμᾶς Σολομῶν
 ... ὃ κλίνη, ἐν ἣ ἀνεπαύσατο ὁ τῆς δόξης βασιλεὺς ...
 καὶ ἀφύπνωσεν ἐκὼν ὕπνον φυσίζων, ὃς καὶ κοιμώμενος
 τὸν ἀκοίμητον πολέμιον ἐξεπόρθησε, λαφυραγωγῆσας τὰ τοῦ
 "Ἄδου βασιλεία ... Ἀμφοτέρω καὶ τὰ τῆς κλίνης καὶ τὰ
 τοῦ θυσιαστηρίου συνέδραμον ἐπὶ σέ "(P.G. 98, 240 f.).

587a) Vgl. insbesondere die Beispiele: Ljutibrod (S. 182 und Anm. 558), Chilandarion (S. 182) und die erwähnte russische Ikone (S. 184). Vgl. auch die Texte S. 187.

588) Über den Gekreuzigten siehe den Beleg Anm. 587 (über seine Bezeichnung als "König der Herrlichkeit" vgl. unten S. 226 ff.); über den Anapeson siehe die Beinschriften S. 181 und 183 f.

589) Vgl. oben S. 185. Über den Gekreuzigten Grailmeier, Der Logos am Kreuz 83 ff.

Kreuzigungs-Darstellungen machen die mit dem symbolisch lebenden Christus -zeitlich schon verstorben, doch lebendig auf dem Kreuz, darum mit geöffneten Augen dargestellt- denen mit dem menschlich gestorbenen Christus um das Ende des 10. Jahrh. Platz⁽⁵⁹⁰⁾. Doch in dem Skriptorium des Studios-Klosters trug man keine Bedenken, den Gekreuzigten nach der alten ikonographischen Überlieferung, d.h. mit geöffneten Augen, bis nach der Mitte des 11. Jahrh. darzustellen⁽⁵⁹¹⁾; was bedeutet, daß die zweite Hälfte des 11. Jahrh. den spätesten terminus für die Entstehung des Typus des Anapeson bildet, freilich nach einer Einwirkung der theologischen Vorstellungen, die, der älteren Ikonographie gemäß, die Darstellung des Gekreuzigten inspirierten. Eine unmittelbare Einwirkung vom Physiologos auf die Ausbildung des Anapeson ist dagegen unwahrscheinlich, und zwar deshalb, weil ein Hinweis darauf in der Illustration des Physiologos, wie erwähnt, fehlt⁽⁵⁹²⁾.

In der Zeit der Anna Komnene (ungefähr bis in die Mitte des 12. Jahrh.) könnte schon die dogmatisch konzipierte und transzendental deutende Anapeson-Darstellung in der Form einer Ikone -höchstwahrscheinlich- entstanden sein⁽⁵⁹³⁾. Einige Jahrzehnte später hielt der

590) E. Lucchesi-Palli, Rezension zu L.H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Brüssel /1941/, in *Zeitschr. f. Kathol. Theologie* 70, 1948, 371 ff., Grillmeier, a.a.O., 127, Reiner Hausherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1962, 136.

591) *Psalter British Mus. Addit. Ms. 19352 f^o 87^v* (aus dem Jahre 1066) (Thoby, *Le crucifix* Taf. XLII, 95).

592) Vgl. oben S. 186.

593) Anna Komnene, Epigramm *Cod. Laur. Plut. V, 10*:

"Ω πῶς ὄντα τὴν φύσιν, Λόγε, / ὁ ζωγράφος γράφειν σε τολμᾷ παιδίον, / καὶ τὴν κατὰ σύμπληξιν ἐμφαίνων, ἅμα / πρὸς τὴν ἄνω πέμπει με σὺν τρόμῳ βλέπειν; / "Ω πῶς ἀμήτωρ ὢν ἀναρχὸς τὴν φύσιν, / ὥφθης ἀπάτωρ ἐν χρόνοις τοῖς ἐσχάτοις; / Ζωγράφε, γράφε, μηδὲ διστάσης ὅλως, / ἀσυχύτως σῶζει γὰρ ἅμω τὰς φύσεις" (I.N. Sola, *De codice Laurentiano X Plutei V*, *Byz. Zeitschr.* 20, 1911, 375 f.).

Patriarch Germanos II (1222-1240) seine Predigt zur Be-
stattung Christi, wohl in der Vesper des Karfreitags,
augenscheinlich unter dem Eindruck einer Anapeson-Ikone,
die wahrscheinlich bei dem Offizium verwendet wurde.
Germanos schildert einen schon völlig ausgebildeten und
ein Ethos atmenden Anapeson, wie er drei Generationen
später dem Thessaloniker Maler des Protaton gelungen
ist (Abb. 29): Ein liegender Knabe, das Gesicht tief von
Betrübnis geprägt, die beseelten Augen dem Herz des Be-
schauers Erholung einflössend; er liegt im Todesschlaf,
aber doch mit geöffneten Augen, die alles übersehen,

weil sein Körper auch im Tod sein göttliches Wesen
beibehalten hat⁽⁵⁹⁴⁾. Die geöffneten Augen sind also die
göttlichen Augen⁽⁵⁹⁵⁾.

Gewiß ist die Darstellung des Anapeson spekulativ
konzipiert und sie wirkt transzendierend. Aber sie bildet
eine künstlerische Erscheinung, die begrifflich und an-
schaulich durch Klarheit geprägt ist: Eine Allegorie,
durch einen überlegenden oder an eine dunkle Zukunft
denkenden Knaben zum Ausdruck gebracht⁽⁵⁹⁶⁾. Dadurch

594) Germanos Patr. v. Konstant., In Dom. corp. sep.

"Εὖν γὰρ οὐδ' αὐτὴν ἔχει τοῦ παιδὸς τὴν ὄψιν, τὸ πλεῖτον
ὑποτεταμένην τῆς ἀθυμίας, καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς μέ-
σην τὴν καρδίαν ἀναφυχὴν ἐνσταλλάττουσαν ... Ἀναπεσὼν
(γὰρ) ὡς λέων ὁ ἐξ Ἰοῦδα βλαστός, (ὑπὸ τὸ σπῆλαιον) ἐ-
κοιμήθη. Ἐχει δὲ ὅμως καὶ κοιμώμενος ἀνεωγμένους τοὺς
παντεποπτικοὺς ὀφθαλμοὺς. Οὐδὲ γὰρ μετὰ τὸν θάνατον τῆς
θεότητος διηρέθη τὸ πρόσλημμα" (P.G. 98, 269).

595) Vgl. Eulogios v. Alex.: "(Christus am Kreuz hielt),
ὡς θεός, ἀνεωγμένους τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς θεότητος" (I.B.
Pitra, Spicilegium Solesmense 3. Paris 1855, LXVI. Vgl.
Grillmeier, Der Logos am Kreuz 85).

596) Für ein solches Bild ist eine Charakterisie-
rung wie die von Schrade, Die Auferst. Christi 37 ("Tod
und Leben ständig ineinander verschlungen sind") unpa-
ssend, da man damit eine unklare Vorstellung davon hervor-
ruft.

verrät der Anapeson den Umkreis seiner Abstammung: das hochstehende humanistische Milieu Konstantinopels, vielleicht in der späten Makedonenzeit^(596a).

Der Platz der Anapesons-Darstellung im ikonographischen Programm der westlichen Wand des Naos, nämlich über der Haupttür⁽⁵⁹⁷⁾, wo sie mit der Darstellung des theologisch gleichbedeutenden Hagion Mandelion abwechselt, ist aus demselben Grund verständlich, der auch für das Hagion Mandelion gilt⁽⁵⁹⁸⁾. In der Peribleptos, Mistra, findet sich sogar der Anapeson bezeichnenderweise im räumlichen Zusammenhang mit dem Hagion Mandelion, auf dem Stirnbogen des Diakonikon dargestellt (Abb.30); aber seine Stellung im Chorraum⁽⁵⁹⁹⁾ soll nachträglich sein.

596a) Eine über der Narthextür der Pürenli Seki Kilisesi in Hasan Dagi, Kappadokien, also in einem monastischen Milieu kürzlich entdeckte Wandmalerei - Kreuz im Klipeus von zwei Engeln zwischen zwei Löwen getragen (Thierry, Nouvelles églises de Cappadoce 138) - scheint auf den ersten Blick ein Argument gegen die angeführte Erklärung zu bilden. Wenn aber hier die Löwen nicht einem anderen Ideen-Zusammenhang, vielleicht von altchristlicher Herkunft angehören, so sollte man annehmen, daß das figürliche Zentralmotiv der Hauptstädtischen Anapeson-Synthese, d.h. die Allegorie, im Kappadokien durch ein sachliches, d.h. das Kreuzsymbol ersetzt wurde. Die Erklärung durch die Annahme eines umgekehrten ikonographischen Prozesses ist unmöglich.

597) Siehe oben S. 184.

598) Vgl. oben S. 144.

599) Beispiele in der S. 184 f.

IV. Die Akra Tapeinosis

(Der Schmerzensmann)

1. Das Thema

Die Verwendung einer Darstellung Christi, der Akra Tapeinosis (der Schmerzensmann), als Festtags-Ikone bei den Passionszeremonien, und zwar in der Hagia Sophia Konstantinopels, ist uns unmittelbar durch den Trebnik Cod. Moskau, ehemalige Synod. Biblioth. Nr. 377-310 bezeugt⁽⁶⁰⁰⁾; indirekt erschließt man sie aus dem Brief 35 des Patriarchen Athanasios I., aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts⁽⁶⁰¹⁾. Nach der Moskauer Handschrift war die Ikone in der Mitte des Naos zur Verehrung aufgestellt.

Man darf annehmen, daß diese Ikone eine bilaterale war, analog den bekannten Typen von bilateralen Ikonen, wie z.B. "Kreuzigung - Gottesmutter"⁽⁶⁰²⁾, oder "Christus - Gottesmutter"⁽⁶⁰³⁾ oder "Hagion Mandelion - Gottesmutter"⁽⁶⁰⁴⁾, für die sich eine Beziehung zu den Passionszeremonien schon bestätigt hat, daß sie aber als vorderseitiges Thema eine Darstellung Christi, der Akra Tapeinosis, trug. Es sind uns nämlich zwei solche Beispiele bekannt: Eines in Kastoria erhalten (Abb. 41 bis) (Anhang II, Nr. 8), und eines literarisch bekannt, ums Ende des 14. Jahrh. im Besitz des Jean Duc de Berry, Burges befindlich (Anhang II Nr. 3^{*}). Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei dem letzteren um ein byzantinisches Werk und bei beiden um Repliken eines vornehmen Vorbilds. Man denkt an die Ikone in der Hagia Sophia, die bei der Vigilie vom Karfreitag abends zum Karsamstag früh verwendet wurde. Noch einen Hinweis auf die Bilateralität jenes

600) Siehe oben S. 42. Vgl. Myslivec, Dvě studie 47 f.

601) Siehe oben S. 38f. und 64 ff.

602) Siehe oben S. 68 ff.

603) Siehe oben S. 108 ff.

604) Siehe oben S. 134 f.

Urbildes bekommt man außer aus den erwähnten Beispielen, aus einem im Metamorphosis-Kloster, Meteora, erhaltenen Diptychon mit der Gottesmutter nach rechts gewandt (0.28 X 0.22 m.) zu Christus als Akra Tapeinosis (0.27 X 0.24m.) (Abb. 36 a-b)⁽⁶⁰⁵⁾; und zwar dadurch, daß auf den Rückseiten beider je eine liturgische Ordnung geschrieben steht über ihre Verwendung bei der Zeremonie des Karsamstags, auf dem Epitaphios aufgestellt⁽⁶⁰⁶⁾. Die betreffenden liturgischen Bezeichnungen, die selbst ins 18. Jahrh. zu datieren sind, schreiben das Diptychon dem Stifter des Meteoran-Klosters zu, höchstwahrscheinlich dem Joasaph Uroš Palaiologos, also vielleicht kurz vor dem Jahre 1381⁽⁶⁰⁷⁾; so darf man damit die Verwendung

605) Die Flügel sind seit langer Zeit (vielleicht vor dem 18. Jahrh.) getrennt. Die angegebenen Dimensionen entsprechen dem Zustand der Täfelchen vor ihrer Restauration (A. Xyngopoulos, *Ευζαντινὰ εἰκόνες ἐν Μετέωροις, Ἀρχαιολογ. Δελτίον* 10, 1926, 35 ff. Taf. 1,1 und Abb. 1 (die Gottesmutter) und Taf. 1,2 und Abb. 2 (Christus). Vgl. ders., *Πελοποννησιακά* 1, 1956, 44 und 45 f. Tafel Δ 2 und Δ 3. Nach der Restauration: Art Byzantin. 9 Expos. Nr. 210.

606) Auf dem Flügel mit der Darstellung der Gottesmutter: "Ἡ εἰκὼν αὐτῆς, κτ/η/τορικῆς καὶ ἀρχαία οὖσα, τίθεται κατὰ τὸ "Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ μετὰ τῆς δεσποτικῆς. Τῆς ἱερᾶς Μονῆς Μετεώρου";
auf dem Flügel mit der Darstellung Christi:
"Ἡ εἰκὼν αὐτῆς, κτ/η/τορικῆς καὶ ἀρχαία οὖσα, τίθεται κατὰ τὸ "Ἅγιον καὶ Μέγα Σάββατον ἐν τῷ ἐπιταφίῳ μετὰ τῆς θεομητορικῆς. Τῆς ἱερᾶς Μονῆς Μετεώρου"
(Xyngopoulos, *Ἀρχαιολ. Δελτ.* 10, 1926, 42 Abb. 8 und 9).

607) Ibid. 43. Vgl. ders., *Πελοποννησιακά* 1, 1956, 47.

des Diptychons bei der Zeremonie des Karsamstags auf eine frühere Epoche zurückführen, nämlich auf eine kultische Überlieferung aus der byzantinischen Zeit⁽⁶⁰⁸⁾. Gleichzeitig erhält man damit einen Beweis für die innere Beziehung - die liturgische Gleichwertigkeit - zwischen den bilateralen Ikonen und den Diptychen mit ähnlichen Sujets⁽⁶⁰⁹⁾.

608) Sie entspricht einigermaßen der Praxis zur Zeit Athanasios' I., da zwei Ikonen, nämlich eine mit der Darstellung Christi als Akra Tapeinosis und die andere mit der Bestattung Christi, seither bei der Zeremonie der Vigilie zum Karsamstag zur Verehrung aufgestellt waren (siehe oben S. 38).

609) Vgl. die Diptycha, die den bilateralen Ikonen der Gruppen "Gottesmutter - Kreuzigung" (siehe oben S. 101f.), "Gottesmutter - Kreuzabnahme" (S. 106f.), "Gottesmutter - Pantokrator" (S. 123 f.). entsprechen. Diptycha nach dem Typus "Gottesmutter - Akra Tapeinosis" fernerhin: das von dem Hl. Stephanos dem Jüngeren getragene auf der Wandmalerei in der Gottesmutter-Kirche zu Donja Kamenica, Serbien: Christus mit den parallel herabfallenden Armen; Titel " 'Η 'Αποκαθήλωσις" (Mirjana Corović-Ljuninković, Crkva Donjoj Kamenici, Starinar. Organ Arheol. Inst. SAN., N.S. 1, 1950, 76 Abb. 40 und 41, Xyngopoulos, Πελοποννησιακά 1, 1956, 44₂), Paris, Louvre, Königsoratorium von Karl V. (+1380) in der Kapelle Louvre, aus dem Inventar vom Jahre 1379/80 unter der Nr. 2309 bekannt: "Item ungs autres tableaux de deux pièces moindres, où dedens est l'Annonciacion et la Gesine Nostre Dame, et dehors une Pitié de Nostre Seigneur et ung demy ymage de Nostre Dame" (Jules Labarte, Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France , Paris 1879, 252; vgl. Georg Troescher, Die "Pitié-de-Nostre-Seigneur" oder

In Zypern begegnet eine Gruppe von Ikonen, bei denen die Idee der Zusammenstellung Christi als Akra Tapeinosis und der Gottesmutter sonderbar zum Aus-

 "Notgottes", Westdeutsches Jahrb. f. Kunstgesch. / (= Wallraf-Richartz-Jahrbuch/ IX, 1936, 149 f.) Wien, Privat-Besitz, mit der Gottesmutter Pelagonitissa (=Eleusa) (drittes Viertel des 14. Jahrh.) (Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik. I. Die Zeit von 1250 bis 1350, Berlin 1934, 160 Abb. 155-156; vgl. K.A.Wirth, in Reallex. zur deutschen Kunstgesch. IV/ 1958/, 63 Abb. 2). Sicher zu einem Diptychon gehört die Tafel Brüssel, Besitz Adolphe Stoclet (1926) (0,32 X 0,225 m. mit Christus=die Akra Tapeinosis (gekreuzte Arme, oben zwei schwebende Engel) aus Genua (spätes 13. Jahrh.) (Garrison, Italian Romanesque Nr. 267). Ebenfalls, nach dem Diptychon in Meteora wiederherzustellen, die vereinzelt erhaltenen Tafeln: Athos, Batopedion-Kl., Christus=die Akra Tapeinosis mit gekreuzten Armen, Inschrift " 'Αποκαθήλωσις " (0.25 X 0.205 m.) (Xyngopoulos, 'Αρχαιολ. Δελτ. 10, 1926, 38 Abb. 4), und eine Gottesmutter ähnlich der auf dem Diptychon in Meteora (0.30 X 0.22 m.) (ibid., Abb. 5), Metamorphosis-Kl., Meteora, Christus die Akra Tapeinosis mit gekreuzten Armen, im Hintergrund Sarkophag, Inschrift "C(a)r Slavi(e)" (der König der Herrlichkeit) (ibid., 39 Abb. 6. Siehe unten Abb. 50). Thematisch interessant ist das zwischen den Jahren 1413 und 1416, im Besitz des Jean Duc de Berry, erwähnte Diptychon, mit Christus als Akra Tapeinosis, von zwei Engeln begleitet, die die Passionssymbole trugen: "Item uns autres tableaux d'ivoire roons en deux pièces, garnis d'argent à l'environ; et dedans l'un est la Pitié de Nostre Seigneur et deux anges, l'un tenant la croix et l'autre la lance et en l'autre pièce Nostre Dame en pleur et saint Jehan et sainte Katherine aux deux costez" (Jules Guiffrey, Inventaires de Jean Duc de Berry, Paris 1894-1896, I, 24 Nr. 39; Vgl. Troescher, a.a.O., 150₁₁). Die Diptycha, normal-

druck gebracht wird, durch eine Heilige Paraskeue, die ein Medaillon mit Christus, der Akra Tapeinosis, nach dem Typus der Gottesmutter Blachernitissa oder eine Ikone mit der Darstellung der Akra Tapeinosis vor der Brust trägt; unter den frühesten die Ikone in der Erzbischofs-Residenz, Nikosia, aus der dortigen Chrysaliniotissa-Kirche (2.59 X 0.43 m.) (zweite Hälfte des 14. Jahrh.) (Abb. 37)⁽⁶¹⁰⁾. Die Heilige Paraskeue ist hier als die Personifikation des Karfreitags konzipiert.⁽⁶¹¹⁾, als deren Heimat schon Konstantinopel angenommen worden ist⁽⁶¹²⁾. Man erkennt es auf der Kypriotischen Ikone auch an stilistischen Gründen. Wahrscheinlich liegt dieser Personifikation die Vorstellung der Gottesmutter zugrunde, die in der volkstümlichen Frömmigkeit am Karfreitag eine besondere Stellung hat⁽⁶¹³⁾. Die vorliegende kypriotische Gruppe von Ikonen bildet das byzantinische Pendant des abendländischen Freudevollen Vesperbild-Typus, aber aus einer ganz anderen Mentalität⁽⁶¹⁴⁾.

weise kleinformatig, dienten wahrscheinlich der privaten Devotion. Die Ausnahme mit dem Diptychon in Meteora wird dadurch erklärt, daß es dem Stifter gehörte (S. 198); also war es ebenfalls ursprünglich für die private Devotion bestimmt. Vgl. das von dem Hl. Stephanos dem Jüngeren auf der Wandmalerei in Hagios Nikolaos Orphanos, Thessalonike, (2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts) gehaltene Diptychon mit einer Darstellung der Akra Tapeinosis (Xynopoulos, Τοιχογραφίες Ὁποῦνοῦ 23 f.).

610) Talbot-Rice, The Icons of Cyprus 197 Nr. 8 Taf. XI, Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 248, Vgl. die Beispiele mit der Hl. Paraskeue, eine Ikone Christi=die Akra Tapeinosis tragend: Phaneromene-Kirche, Nikosia (Talbot-Rice, a.a.O., 263 Nr. 130), Bischofs-Residenz, Paphos (ibid., 263 Nr. 131), St. Demetrios-Kirche, Omorphita (263 Nr. 132) Talbot-Rice 86 f. sieht in dieser Hl. Paraskeue die Züge der Gottesmutter.

611) Myslivec, Dvě studie 173 Anm. 177

612) Siehe oben S. 169 f.

613) Vgl. oben S. 4 f., 57.

614) Beispiele bei Margarete Demus-Wittenigg, Zur Schutzmarke der Madonna in Maria Pfarr Österr. Zeitschr. für

Einen Widerspiegel der rituellen Verwendung der Ikone Christi, der Akra Tapeinosis, als Festtags-ikone bei der Erinnerung der Bestattung Christi gewidmeten Zeremonie, bildet ihre Verwendung auch bei dem Toten-Offizium, auf den Leichnam gestellt, wie man sie aus Darstellungen der Koimesis des Heiligen Ephraim des Syrers erschließt⁽⁶¹⁵⁾. In der gegenwärtigen kultischen Praxis bei den Griechen wird die Ikone Christi als Akra Tapeinosis - in der Spätzeit häufig anstatt dieser eine Ikone Christi "Ecce Homo" nach abendländischen Vorbildern⁽⁶¹⁶⁾ - in kleinen Prozession aus dem Bema in den Naos getragen, dort als Festtagsikone vom Orthros des Karntags bis Gründonnerstag zur Verehrung aufgestellt und danach durch eine der Fußwaschung oder des Abendmahls ersetzt. Vielleicht fand die Ikone der Akra Tapeinosis in der byzantinischen Zeit während

Denkmalpflege, V, 1951, 35 ff., Berliner, Das Münster 9, 1956, 114, Kalinowski, Geneza 20. Vgl. oben S. 170 f.

615) Wandmalerein: Meteora, St. Nikolaos Anapausas-Kl. (1527) (Xyngopoulos, Εξεδίκασμα 180 f. Taf. 21, 2, Kalokyres "Αθως Taf. 117), Meteora, Barlaam-Kl. in der Treis-Hierarchai-Kappelle (Kalokyres 89 Taf. 149 B), Athos, Docheiariu-Kl. (1568) (Millet, Athos Taf. 252, 1, 253, 2 und 254, 2).
 Ikonen: Jerusalem, Griech. Patriarchat, St. Konstantionskirche Nr. 154, von Andreas Pabias (erste Hälfte des 16. Jahrh.) (Art. Byzantin. 9ème Expos. Nr. 266),
 Pinacoteca Vaticana, Ikone von Emm. Tzanphurnares (17. Jahrh., Anfang) (L.G. Seroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichen Denkmäler der Malerei, vorzugsweise in Italien, Frankfurt a.M./1845/, Taf. LXXXII, W. Dürig, Pietas liturgica. Studien zum Frömmigkeitsbegriff und zur Gottesvorstellung der abendländischen Liturgie, Regensburg 1958, 214, Hager, Die Anfänge 43 Abb. 40, Xyngopoulos, a.a.O. mit weiterer Literatur). Über das Aufstellen einer Ikone Christi auf dem Leichnam während des Totenoffiziums vgl. Symeon v. Thessalon., De ordine sepult. 362 (P.G. 155, 676).

616) Beispiele: Venetia Cottas, L'influence du

der ganzen Karwoche als die eigentliche Festtags-
ikone im Kirchenraum Platz.

Es ist noch zu erwähnen, daß dernormale Platz unse-
res Sujets im ikonographischen Programm der Kirchen
sich in der Prothesis-Nische befindet; aber es begegnet
uns manchmal im Gebiet der Tür vom Narthex zum Naos,
wie es schon für das Hagion Mandelion und den Anapeson
bemerkt wurde (617). So im Markov-Monastir, Serbien
(um 1370): Christus=die Akra Tapeinosis wird hier in
der Leibung der Tür dargestellt, und zwar als Pendant
zur Gottesmutter (Abb. 38) (618), sodaß man daraus
den Eindruck bekommt, daß beide Figuren aus einer bi-
lateralen Ikone nachgebildet hier in Wandmalerei wieder-
gegeben worden sind. Was die Illustration des Psalters
durch die Akra Tapeinosis anbelangt, nach der schon
festgesetzten Regel (619), gibt es nur ein Beispiel,
nämlich im Cod. Lat. Monac. 23094 f^o 7^v (um 1250)
zum Ps. 1,1 ("Beatus vir") (siehe unten Abb. 43).

Das Beispiel der Akra Tapeinosis auf dem Diptychon
in Meteora (Abb. 36 b) trägt die vornehmsten Charakte-
ristika des Typus: Christus in Halbfigur, tot, aber auf-
recht dargestellt, mit dem Rücken am Kreuz angelehnt;
das Haupt leicht nach links geneigt, die Augen geschlos-
sen und die Seitenwunde fließend. Wir erinnern nun da-
ran, daß dieser ikonographische Typus Christi zum
erstenmal in der Hagia Sophia lokalisiert wird (620),
was bedeutet, daß der Ausgangspunkt des betreffenden
Typus höchstwahrscheinlich in der Hagia Sophia zu suchen
ist. Die Frage der Entstehung der Akra Tapeinosis bildet

drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'Orient
(Paris 1931), 37 ff, G.A. Sotiriou, Guide du Musée
Byzantin d'Athènes - Edition française par O. Merlier,
Athen 1932, 107 Nr. 274 (Inscription: "Ιῆς ὁ ἄναπαυσις").

617) Siehe oben S. 144 und 196.

618) Petković, Peinture serbe Taf. (CLXVII, 2 Gottes-
mutter), ders. Pregled (=Revue) 182 Abb. 530 (Christus)
532 (Gottesmutter) Myslivec, Dvě studie 18 und 21 Abb.
3. Vgl. Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957. Archit.
i. Živ. 250.

619) Siehe oben S. 98 ff., 132 f., 164, 172
und 179 f.

620) Siehe oben S. 197.

eines der aktuellen Probleme der kunstgeschichtlichen Forschung, seit Emile Mâle die östliche Abstammung des westlichen Schmerzensmanns annahm⁽⁶²¹⁾; ihre Erörterung im Zusammenhang mit dem hier dargelegten kult - und kunstgeschichtlichen Kontext stellt sich also als eine Aufgabe der vorliegenden Untersuchung.

2. Nachprüfung des Materials

Zunächst eine Nachprüfung des Materials, das sowohl im Osten wie auch im Westen umfangreich ausbreitet begegnet. Es wird nach einer chronologischen Ordnung der charakteristischeren Einzelfälle oder Varianten unseres Sujets untersucht - soweit es möglich ist -, in der Absicht, den Boden für eine Kritik der bisherigen Forschung des Themas und danach für eine Analyse seiner ikonographischen Struktur und seines ikonologischen Inhalts vorzubereiten, um den Archetypus wiederherzustellen. Parallel wird, während der Rekonstruktion der zeitlichen Entwicklung unseres Themas, nach Möglichkeit eine räumliche Abgrenzung des Materials und seine typologische Klassifizierung versucht.

Zu den frühesten Beispielen Christi=die Akra Tapeinosis gehört die Ikone in der Schatzkammer des Heiligen Grabes, Griechisches Patriarchat, Jerusalem, von der aber nur die goldene Verkleidung erhalten ist (0.39 x 0.32 m.) (Abb. 39). Christus war nur in Oberfigur dargestellt. Hinter seinem Rücken das Kreuz; dem Nimbus zu beiden Seiten je ein schwebender Engel, die Buchstaben IC-XC und darunter der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης (der König der Herrlichkeit). Auf dem Rahmen Emailmalereien: Die Gottesmutter (links), der Apostel Johannes (rechts), unter der ersteren die Heiligen Frauen und darunter Joseph von Arimathia und Nikodemus

621) Emile Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, Paris 1908, 91 f (=5.Aufl.), Paris 1949 98 f.).

mit einem Spezereinkästchen; unter dem Apostel Johannes der Zenturio und darunter die Soldaten mit der Lanze und dem Rohrschwamm. Alle zu der zentralen Figur gewandt. Oberhalb der Gottesmutter und Johannes je ein Engelmedaillon. Auf dem unteren Rahmen das leere Grab ⁽⁶²²⁾ zwischen Engeln, den Heiligen Frauen und den wachenden Soldaten, alle in Medaillons. Oben in den Ecken die Engelscharen und dazwischen - auf dem oberen Rahmen - die Hetoimasia, die kosmischen Symbole (die Sonne und der Mond) in Medaillons und mitten darunter schwebende Engel ⁽⁶²³⁾.

622) Gebäudeartig, mit den darin liegenden gewickelten Leichentüchern des auferstandenen Christus (Joh. 20,6). Vgl. die Beispiele: Athos, Iberon-Kl. Cod.5 f^o 130^v (Millet, Recherches Abb. 567), Wandmalerei in Mal-i Grad, Prespa (ibid., Abb. 576), Wandmalerei Athos, Dionysiu-Kl, (ibid., Abb. 580), Miniatur Athos, Laura-Kl. Liturgie-Rolle Nr. 2 (L. Brehier, Les peintures du rouleau liturgie N^o 2 du Monastère de Lavra, Annales de l'Inst. Kondakov (=Seminar. Kondak.) XI, 1940 9 Taf. II, 3, Pallas., 'Επετ. 'Ετ. Βυζ. Σπουδ. 27, 1957, 138 Abb. 6 Zeichnung).

623) N.P. Kondakov, Archeologičeskoe putešestvie po Sirij i Palestině, St. Petersburg 1904, 276 ff. Taf. LXV. Vgl. Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine, III, Paris 1905, Taf. II (nach der S. 152), Myslived, Dvě studie 15 Abb. 1, Wiltrud Mersmann, Der Schmerzensmann (=Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, IV), Düsseldorf (1952), VII und XXXIII Nr. 2 Abb. 2. Weiter Literaturangaben und Detailsabbildungen in: Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 475. Das bemalte Gesicht Christi stammt aus der Spätzeit und verrät ein Mißverständnis des ursprünglichen Typus.

Die Emailplättchen kommen aus einem anderem Ensemble -vielleicht aus einem Kästchen. Darunter beziehen sich die rechteckigen einerseits auf eine Kreuzigungs- (die Gottesmutter, Johannes, der Zenturio und die ersteren Soldaten) und andererseits auf eine Grablegungs-Darstellung (die ersteren Heiligen Frauen und Joseph mit Nikodemus) ⁽⁶²⁴⁾; weiterhin höchstwahrscheinlich auch auf eine Darstellung Christi in seiner Herrlichkeit - bzw. Christi als Engel des Großen Rates - (die Engelscharen) ⁽⁶²⁵⁾. Die Medaillons auf dem unteren Rahmen, nämlich das leere Grab zwischen den Engeln, die zwei Frauen und die wachenden Soldaten bilden zusammen das Thema der Heiligen Frauen am Grab (=die Auferstehung). Jene auf dem oberen Rahmen und die Engelmedaillons auf den seitlichen Rahmen bildeten in dem ehemaligen Ensemble eine himmlische Landschaft. Die zentrale Figur ist vielleicht in die erste Hälfte des 13. Jahrh. zu datieren. Die Ikone, als ein Ganzes, wurde höchstwahrscheinlich in Georgien komponiert, nach der Zerstörung des ursprünglichen Ensembles, wie es gewöhnlich in der Geschichte der Goldschmiedarbeiten in Georgien geschieht, und zwar wie es scheint, im Auftrage es mingrelischen Fürsten Dadian Kacia, der unsere Ikone dem Heiligen Grab widmete (1770) ⁽⁶²⁶⁾.

624) Vgl. Millet, Recherches 484 und 436 f., Erwin Panofsky, "Imago Pietatis". Ein Beitrag zur

Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix", Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, 262.

625) Vgl. oben S. 152 ff. die Miniatur Par. Gr. 510 f^o, 285^r.

626) Angabe bei Kondakov, Archeolog. put.po Sirij i. Palest. 277.

In einer Wandmalerei unter dem Fenster der Haupt-Apsis der Savane-Kirche bei Sačcheri, Georgien, ist Christus, die Akra Tapeinosis, bis zu den Hüften erhalten, mit gekreuzten Händen dargestellt, was uns im folgenden als eines der wesentlichen Charakteristika des Typus begegnen wird. Man setzt die Georgische Wandmalerei in der Blütezeit unter der Kaiserin Tamara (1184-1212) an, mit Sicherheit in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. (627). Leider ist von diesem frühen Beispiel keine weitere Einzelheit bekannt.

Im Cod. Petropol. 105 (Staatl. Bibl. Leningrad), einer aus Karahissar, Kleinasien kommenden, aber wahrscheinlich in Nikaia oder in Konstantinopel ausgeführten und in die sechziger bis siebziger Jahre des 13. Jahrh. datierbaren Handschrift, findet sich die Akra Tapeinosis zweimal: Einmal auf f^o 65^v zur Illustration des Texts Mat. 27, 35-37 (Abb. 40a) und ein anderes-mal auf f^o 167^v zur Illustration von Lu. 23, 33 (Abb. 40b) (628). Bei der ersteren reicht die Figur Christi bis zum Bauch, mit fließender Seitenwunde wird er gezeigt (Jo. 19, 34) und durch den Titel 'Ο Βασιλεύς τῆς δόξης bezeichnet; bei der letzteren ist die Figur verkürzt, ohne Titel und Wunde, quasi vor einer architektonischen Landschaft - Kuppelgebäude mit entfaltetem Gewebe - hingestellt. Beiden gemein ist die Abschneidung der Figur oberhalb der Ellbogen. Harold Willoughby hat schon den allgemein ikonenhaften Charakter der ersteren Miniatur - gewiss nach einem Ikonen-Vorbild - bemerkt (629); also müssen Ikonen mit einer

627) N. Tolmačeskaja, Freski drevnej Gruzii, Tiflis 1931, 15 (mir nicht zugänglich). Vgl. Myslived, Dvě studie 17 f. und 20, Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957 Archit. i. Živ. 250.

628) Millet, Recherches 484 Abb. 517 und 517 und 519 (Zeichnungen), Harold R. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, Chicago Ill. (1936), 176 f. Taf. XXXIV und 349 f. Taf. CVI. Vgl. Myslived, Dvě studie 17 f. Abb. II Vgl. Lazarev, a.a.O. 250.

629) Willoughby, a.a.O. 180.

Darstellung Christi als Akra Tapeinosis um die Mitte des 13. Jahrh. nicht nur ausnahmsweise bekannt gewesen sein. Die damit illustrierten Texte im Cod. Petropol. 105, nämlich Mat. 27, 35-37 und Lu. 23, 33 gehören den Erzählungen der Kreuzigung an, die zugleich Lesestücke im Passions-Offizium, und zwar seine fünfte und achte Evangelienlesung, bilden⁽⁶³⁰⁾. Man entnimmt also daraus, daß die Ikonen mit einer Akra Tapeinosis inhaltlich einer Kreuzigungs-Darstellung entsprechen und daß sie im 13. Jahrhundert in dem Passions-Offizium am Gründonnerstagsabend an Stelle einer Kreuzigungs-Darstellung Platz gefunden haben. Am deutlichsten kommt die inhaltliche Gleichwertigkeit beider Darstellungen dadurch zum Ausdruck, daß das auf dem Gipfel der Ikonostasis befindliche Kreuz - bzw. der Kruzifixus - manchmal durch eine Akra Tapeinosis ersetzt wird^(630a). Wie erwähnt, ist für das betreffende Kreuz angegeben, daß es bei den Passions-Zeremonien verwendet wurde^(630b).

Im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts begegnet uns ein Typus im Diakonikon der Kirche in Gradac, Serbien, (vor dem Jahre 1276) mit den Händen auf dem Bauch gekreuzt. Zwar ist diese Halbfigur über der Höhe der Hände abgeschnitten und nur der linke Ellbogen (rechts vom Beschauer) sichtbar (Abb. 41)⁽⁶³¹⁾, aber dies ge-

630) Τριφύλλον 376b und 378b. Die Perikope mit Lu. 23, 33 wird ebenfalls in der Sext des Karfreitags gelesen (ibid. 390b).

630a) St. Neophytos-Kl., Zypern (Soteriu, Βυζαντ. μνημ. Κύπρου Taf. 105, 2). Vgl. unten S. 220 f.

630b) Siehe oben S. 74.

631) Zeichnung nach der Abbildung bei G. Millet, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, et Monténégro). Album présenté par A. Frolow, II, Paris 1957, Taf. 51, 4. Vgl. Petković, Peinture serbe, II, 16 Abb. 20, ders., Pregled (=Revue) 74 Abb. 138, Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957, Archit. i živ. 250, Myslivec, Dvë studie 18. Eine Zeichnung schon bei Millet, Recherches 434 Abb. 518 - und danach bei Willoughby, The Four Gospels 350 Taf. CVII - aber unrichtig.

nügt zu der Überzeugung, daß dem Typus zu Gradac ein Vorbild mit niedrig gekreuzten Händen zugrunde liegt. Es ist uns auf der bilateralen Ikone in Kastoria (zweite Hälfte des 13. Jahrh.) erhalten (Abb. 41 bis) (Anhang II. Nr. 8). Daraus folgt freilich, daß es keinen formalen und genetischen Unterschied zwischen den Varianten im Cod. Petropol. 105 und der zu Gradac gibt. So war das Sujet auf einem kleinen Mosaik im Tatarna-Kloster, Atolien- hinter Christus das Kreuz, ihm zu beiden Seiten IC - XC, Titel " 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης" - (Abb. 42) (Anfang des 14. Jahrh.)⁽⁶³²⁾, auf dem Diptychon in Meteora (Abb. 36b), wie auch auf der Ikone in Jerusalem (Abb. 39), gemeint, d.h. als eine Halbfigur mit niedrig gekreuzten Händen, aber oberhalb der Ellbogen abgeschnitten.

Durch die Stellung der gekreuzten Glieder, hoch vor der Brust, steht der vorliegenden Akra-Tapeinosis - Variante formal entgegen die auf der kleinen Mosaik-Ikone (0.19 X 0.13 m.) in S^{ta} Croce in Gerusalemme, Rom: Ebenfalls Halbfigur mit dem Kreuz hinter dem Rücken und mit dem Titel " 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης" Diese dem Papst Gregor. dem Großen. zugeschriebene römische Mosaik-Ikone ist ein östliches Werk⁽⁶³³⁾, gleichzeitig mit dem Stück in Tatarna. Es ist hin-

632) Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 167. (Dimensionen: 0.25 X 0.175 m./total/, des Mosaik-Felds 0.175 X 0.125 m.).

633) Alois Thomas, Das Urbild der Gregoriusmesse, Riv. Arch. Crist. 10 1933, 51 ff. Abb. 1; Über die Datierung ibid. 55. Vgl. ders., Das mittelalterliche Trierer Korporalienkästchen, Ecclesia. Festschrift für Bischof Dr. Matthias Wehr (=Trierer Theologische Studien 15. Bd.), Trier 1962, 216, Myslived, Dvě studie 16 Abb. 2.

reichend bekannt, daß eine Ikone der Akra Tapeinosis ("Imago Pietatis") eine besondere Kultverehrung in Rom genoß, es ist aber unsicher, ob die vorliegende Mosaik-Ikone tatsächlich den Mittelpunkt jenes Kults bildete, da er, nach den überzeugenden Ausführungen von Romuald Bauerreiss, in der Alten St. Peter-Basilika stattfand (634), fernerhin ist auch unsicher, ob der bekannte Stich von Israel von Meckenen (um 1480) - Louvre, Cabinet de Médailles - eine Kopie der betreffenden Mosaik-Ikone bildet (635). Der Unterschied zwischen der römischen Akra Tapeinosis-Variante und der obengenannten im Osten befindlichen besteht nur in der Stellung der gekreuzten Glieder; nämlich entweder Hände am Bauch oder Arme an der Brust gekreuzt; d.h. zwei Varianten desselben grundsätzlichen Typus. Ihre Bezeichnung "östlich" "westlich" ist natürlich sinnlos.

In derselben Epoche begegnet uns in einer westlichen Miniatur - Cod. Monac. Lat. 23094 f^o 7^v - die schon aus der Savane-Kirche bekannte Variante (636), nämlich mit Christus bis zu den Hüften und mit dem Lendengürtel (Abb. 43) (637). Diese letztere bildet ein Charakteristikum.

634) Romuald Bauerreiss, Βασιλεὺς τῆς δόξης . Ein frühes eucharistisches Bild und seine Auswirkung, "Pro mundivita" (Festschrift), München 1960, 59 ff.

635) Der Stich bei Mâle, Art relig. en France 92 f. Abb. 35 (=5. Aufl. 99 f. Abb. 49), Millet, Recherches 383 f., Thomas, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 55 f. Abb. 2, Cottas, Atti V. Congr. Intern. St. Biz., II, 99 Taf. XXVII, 1, P. Ortmayr, Papst Gregor der Große und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom. Zur Vorgeschichte dieses Bildes, Riv. Arch. Crist. 18, 1941, 99 f. Abb. 1, Bauerreiss, a.a.O., 51 f. Nach Edward Garrison, Post-war Discoveries: Early Italian Paintings - II., Burlington Magazine 89, 1947, 211, müßte sein Vorbild ein gemaltes, entweder westliches aus dem 13. Jahrh. oder östliches mit westlichem Einfluss aus dem 14. Jahrh.

636) Siehe oben S. 207.

637) Georg Leidinger, Meisterwerke der Buchmalerei

Ebenso deutlich tritt es uns auf der ehemaligen Wandmalerei in der Prothesis-Nische der Uspenija-Kirche in Volotovo (1363) - während des letzten Krieges zerstört - entgegen (Abb.44)⁽⁶³⁸⁾. Hier machte die Figur Christi, da sie über dem Fenster der Nische dargestellt war, den Eindruck, als ob man sie vollfigurig, hinter der Fenster-Umrahmung aufrecht stehend, konzipiert hätte.

Um das Ende des 14. Jahrh. tritt die Akra Tapeinosis auf der ehemaligen Tafel im Museo Civico, Arezzo, die dem Kreise Cimabues zugeschrieben war (im Jahre 1941 zerstört)⁽⁶³⁹⁾, und in der Miniatur der "Supplicationes-variae"-Handschrift Flor. Laurent.Plut.XXV 3 f^o 387^r

München 1920, 28 Taf. 21, Franz Jacobi, die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen, München (1923), 46 Abb. 21. Vgl. Panofsky, in Festschr. Max Friedländer. 261, Thomas, Riv. Arch. Christ. 10. 1933, 54, Myslivec, Dvě studie 24.

638) Lazarev, Iskusstvo Novgor. 81 Taf. 66b, ders. Zivopis i Skulptura Novgoroda, in I.E. Grabar-V.N. Lazarev - V.S. Kemenov, Istorija russkogo iskusstva, II, Moskau 1954, 179 f. (= W.N. Lazarev, Die Malerei und die Skulptur von Nowgorod, in I.E. Grabar - W.N. Lasarew - W.S. Kemenow, Geschichte der russischen Kunst, übersetzt von K. Küppers, II, Dresden 1958, 132), ders. Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957, Archit. i Živ. 250. Vgl. Millet, Recherches 484, Myslivec, Dvě studie 18).

639) Garrison, The Burlington Magazine 89, 1947, 211 Taf. I c.

aus dem Jahre 1293 (spätestens 1300) (Abb. 45)⁽⁶⁴⁰⁾ kreuzlos auf; ein leicht gekrümmter Strich in der Gegend des Leibes deutet bei dem letzten Beispiel auf einen Gürtel hin, wie in der Münchner Miniatur (Abb. 43). Die florentinische Miniatur ist stark byzantinisch und ikonenhaft geprägt. Mit den letzteren Beispielen bestätigt sich nun, daß das Kreuz gewiss kein unbedingtes ikonographisches Element des Typus bildet, und so versteht man, warum es manchmal bei anderen Typen unseres Sujets weggelassen wird: Evangelienbuch-Deckel aus Vani im Georgischen Museum, Tiflis (14. Jahrh.) (Abb. 46)⁽⁶⁴¹⁾, Wandmalereien in der Prothesis-Nische der St. Nikolaos(Kabasilas)-Kapelle in Protaton; Athos (Abb. 47), ein Werk des 18. Jahrh., aber offenbar nach einer Nachahmung eines Vorbildes aus dem 14. Jahrh.⁽⁶⁴²⁾, auf der Tafel aus dem Kreise Ocagnas (zweite Hälfte des 14. Jahrh.) im Museo dell'Opera di S.Croce, Florenz^(642a) und in der Prothesis-Nische der Zoodochos Pege-Kirche, Geraki, Lakonien (vom Jahre 1431) (Abb. 48)⁽⁶⁴³⁾. Ebenfalls in

640) Erwähnung bei Panofsky, in Festschrift Friedländer 261, Thomas, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 54 und Myslivec, a.a.O. 24, Vgl. Anna Maria Ciaranfi, Disegni e miniature nel codice Laurenzio "Supplicationes Variae" (Pluteo XXV N.3), Riv. del R. Istit. d'Archelogia e Storia dell'Arte 1929, 347.

641) E. Takaichvili, L'évangile de Vani, Byzantion 10, 1935, 661 und 662 f. Taf. XLIV (mit weiterer Literatur), Myslivec, Dvě studie 20 und 23 Abb. V.

642) Unveröffentlicht. Vgl. auch eine Ikonen-Kopie in der Wandmalerei Athos, Laura-Kl. Millet, Athos 121, 1. ders. Recherches 488 (aus der Spätzeit).

642a) Willard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton (N.Jers.) 1951, 121 ff. Abb. 121 mit weiterer Literatur. Christus mit schräg ausgestreckten Händen und ihm zu beiden Seiten die Gottesmutter und der Apostel Johannes in Gebetshaltung. In-

schrift:

Volotovo (1363) (Abb.44).

Doch steht in Volotovo das Kreuz neben der Figur Christi, rechts; auf dem Kreuzbalken die Dornenkrone, beiderseits von ihm, die Lanze und der Rohrschwamm und über ihm der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης (644). Es macht sich bemerkbar, daß es zwischen der betreffenden Figur Christi, die quasi isoliert steht, und der dabei dargestellten Symbol-Komposition keine künstlerische Verbindung, nur einen inhaltlichen Zusammenhang gibt. Es wird so daraus klar, daß der Maler hier auf einer Ebene nebeneinander zwei, in seinem Vorbild voneinander getrennte, Sujets zusammengestellt hat. Man denkt als Vorbild an eine bilaterale Ikone, mit der Akra Tapeinosis auf der Vorderseite und der Symbolen-Komposition auf der Rückseite, nach dem schon bekannten Schema⁽⁶⁴⁵⁾ — oder an ein ihr entsprechendes Diptychon. Eine verwandte Anordnung, aber diesmal mit Christus nach dem gewöhnlichen Typus, d.h. mit einem Kreuz hinter seinem Rücken dargestellt, begegnet auf einem italianisieren — den katalonischen Tetrptychon in der Pierpont Morgan

"O voi tutti che passate, considerate e vedete se e dolore simile al dolore mio, e per voi lo portai".

643) Millet, Recherches 488.

644) Siehe Anm. 638

645) Vgl. das Thema auf der Rückseite der Ikone mit dem Hagion Mandelion der Tret'jakov-Galerie (Abb. 16) (siehe oben S. 134, 141 f.), abgesehen allerdings von dem Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης.

Library, New-York (14. Jahrh.)⁽⁶⁴⁶⁾. Parallel begegnet in der Kunst Mittel-Europas^{im} wesentlichsten dasselbe Thema, aber mit einem anderen Typus Christi und nach einem anderen Prinzip komponiert: Christus vollfigurig und mit geöffneten Augen, von den Passions-Werkzeugen umgeben⁽⁶⁴⁷⁾. Zwischen der ersteren und der letzteren von diesen Gruppen besteht kein unmittelbarer Formal-Zusammenhang. Daneben begegnet uns im Abendland vor der Mitte des 14. Jahrhunderts zum erstenmal - in Heilsbronn - das Thema mit Christus, dem Kreuz und den anderen Passionswerkzeugen in einer einheitlichen Komposition: Christus nach seinen Leiden in einer Landschaft stehend - vollfigurig, hinter seinem Rücken das Kreuz mit anderen Passions-Symbolen⁽⁶⁴⁸⁾. In der Folgezeit wird das Sujet, aber nach einem anderen Typus - mit Christus in einem Sarkophag stehend dargestellt - im Westen sehr häufig.⁽⁶⁴⁹⁾

646) Auf den Giebelfeldern: Das Kreuz mit den anderen Passions-Symbolen, nach dem Typus der Hetoimasia (vgl. oben S. 102 ff.), Christus in Halbfigur mit dem Kreuz hinter seinem Rücken, und die Halbfiguren der Gottesmutter und des Apostels Johannes (Millard Meiss, Italian style in Catalonia and a fourteenth century Catala Workshop, The Journal of the Walters Art Gallery, IV, 1941, 45 ff. Abb. 2-3).

647) Oberwälden (spätes 13. Jahrh.) (Berliner, Das Münster 9, 1956, 110 Abb. 7), Friedelsheim (Rheinpfalz,) (spätes 14. Jahrh.) (ders. Arma Christi. Münchner Jahrb. der bild. Kunst, 3. F. 6, 1955, 61 Abb. 14).

648) Theodor Schmidt, Der Klosterstaat Heilsbronn, Bayerland 60, 1958, 181.

649) Tafel der Sammlung Charles Iklé, New York, ein Werk von Neri di Bicci (um 1470) (Berliner, Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 3. F., 6, 1955, 56 Abb. 2), Tafel in Cambridge (Mass.) Fogg Museum of Art, ein Werk von Roberto Oderisi (zweite Hälfte des 14. Jahrh.) (ibid. 55 Abb. 11), Ex Chiesa della Maddalena in Bergamo, Italien (Luigi Angelini, Affreschi trecenteschi in Bergamo,

Nach den Ergebnissen Rudolf Berliners hat die Verehrung der Passions-Instrumente im Abendland, wo sie seit der Mitte des 13. Jahrh. eine besondere Ausbreitung gewonnen hatte, um 1300 ihre endgültige Stufe erreicht⁽⁶⁵⁰⁾. Das Phänomen steht gewiss mit der Plünderung der Heiligen Reliquien aus dem Kaiserlichen Palast in Konstantinopel⁽⁶⁵¹⁾ während des Vierten Kreuzzuges (1204) und mit ihrer Zerstreuung durch das Abendland in Zusammenhang. Und die figurenlosen Kompositionen mit den Abbildungen von Passions-Reliquien und Passions-Instrumenten, die seit Anfang des 14. Jahrh. in der abendländischen Kunst auftauchen⁽⁶⁵²⁾, sind vielleicht von byzantinischen Vorbildern angeregt⁽⁶⁵³⁾. Das Beispiel in Volotovo (1363) (Abb. 44)

Bergamo 1953, 74 f. Abb. auf der S. 75), Tetrptychon in der Pierpont Morgan Library (siehe Anm. 646), Oblaten Florenz (siehe Anm. 642).

650) Berliner, Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 3. F., 6, 1955, 48 ff.

651) Sie waren insbesondere in der Pharos-Kirche aufbewahrt. Siehe die Angaben Anm. 418; dazu: Mercati, in Atti Pontif. Accad. di Archeol., S. III, Rendiconti XII, 1936, 140.

652) Prag, Univers.-Biblioth., Passionale der Äbtissin Kunigunde (um 1320) (Berliner, a.a.O. 52 Abb. 8), Paris, Biblioth. de l'Arsenal Nr. 288 f^o 15 (Anfang des 14. Jahrh.) (ib. 53 Abb. 9).

653) Vgl. die Beispiele in der Hagia Sophia (siehe oben S. 69f. und 72ff.), die Rückseite der Ikone mit dem Hagon Mandelion der Tret'jakov-Galerie (siehe oben S. 134 und 141 f.), die Wandmalerei zu Volotovo (siehe oben S. 213 f.). Im Athos, Cod. Bator. 1199 (olim 954) (14. Jahrh.) Enkomia I 17 (" Τὸν σταυρόν, τὸν τάφον, τὰ τοῦ πάθους λοιπὰ / καθορῶντες σου, Χριστέ, ὧδε σύμβολα, / τὸν παρόντα σε ὑμνοῦμεν δι' ἡμᾶς" (Pantelakes, Γεολογία

-210-

vermittelt eine Ahnung davon. In einer Einheit mit der Darstellung Christi zusammengesetzt aber bilden diese Symbole ein ikonographisches Element westlicher Abstammung, das in der östlichen Ikonographie, mit Ausnahme des Kreuzes selbstverständlich, erst nach einer Auswirkung der westlichen Kunst in Erscheinung trat. Unter den frühesten, durch eine Akkumulation von Passions-Symbolen gekennzeichneten Beispielen, ist hier die Wandmalerei in der Prothesis-Nische der St. Petrus-und Paulus-Kirche in Tirnovo, Bulgarien, zu erwähnen⁽⁶⁵⁴⁾.

14, 1936, 312) wird ausdrücklich angegeben, daß die Zeremonie des Karsamstags-Orthros, bzw. der Gesang der Enkomia, vor den verschiedenen Passionssymbolen vollzogen wurde (man denkt an die in der Hagia Sophia gefeierte). Vgl. Germanos II., Patr. v. Konstant. (1222-1240), In Dom. corp. sep. P.G. 98, 243-249 (siehe den Text in der Anm. 323). Vgl. auch oben S. 69 f., 72 ff., 141 ff., und 259.

654) Grabar, Peint. relig. en Bulgarie 272 f., N. Mavrodinov, Starobulgarskata Živopis, Sofia (1946), 183, Abb. 62, Myslived, Dvě studie 19; von der italienischen Kunst stark beeinflusst und vielleicht nicht vor dem 15. Jahrh. zu datieren (Christus wird hinter dem Grab dargestellt; ihm zu beiden Seiten halten die Gottesmutter und der Apostel Johannes seine Arme, indem er seinen rechten ausstreckt, um so die Wunde zu zeigen). Spätere Beispiele: Die Wandmalereien in den Prothesis-Nischen des St. Nikolaos Anapausas-Kl., Meteora (1527), (Christus aufrecht im Grab, seine Hände schräg nach beiden Enden des Grabes ausgebreitet, unter den Passions-Instrumenten auch Nägel: Xyngopulos, Σχεδίασμα 18^ο Taf. 22, 2), St. Apostel-Kirche des Georgios Tzortzia, Kastoria (1547) (eine Replik der letzteren, Titel 'Αποκαθήλωσις, Begleit-Text: "/>

Bei der Darstellung der Akra Tapeinosis in der englischen Miniatur Brit. Mus. Royal Ms E VI f^o 15^v (1350) tritt anstelle der anderen Passionssymbole zum erstenmal die Dornenkrone auf dem Haupt Christi getragen auf^(654a). Im Osten begegnet uns diese ikonographische Einzelheit zum erstenmal in der Prothesis-Nische der St. J hannes-Theologos-Kirche in Palaiochora auf Ägina, (Abb. 49) einer Wandmalerei mit dem Kreuz hinter der Figur Christi und die viel-

tissa bei Kastoria (1552) (Christus mit gekreuzten Armen, aufrecht im Grab; oben rechts eine Jobsdarstellung mit entfalteter Rolle, auf der die Inschrift: "Ἀνοίγονταί σοι φόβῳ πύλαι θανάτου; πυλῶροι δὲ ἄδου ἰδόντες σε ἔπτηξαν;" Job 38, 17 aus den Lesungen in der Vesper des Gründonnerstags Τριψῶδιον 371 a: Pelekanides: a.a.O. Taf. 204 b), Korone-Kl. auf dem Pindos-Gebirge (1587) (Christus von der Gottesmutter von hinten getragen - Pietà - fällt in das Grab herab; unter den Passion-Instrumenten auch Nägel; Inschrift: "Ἡ Ἀποκαθήλωσις τοῦ Χριστοῦ καὶ κάτω ἐν τάφῳ": A. Orlandos, Σταχυολογῆματα ἐκ Μονῶν τῆς Πίνδου, Ἀρχ. Βυζ. Μνημ. Ἑλλ. 5, 1939/40, 178 f. Abb. 9). Die Ikonen: Athen, Byzantinisches Museum Nr. 229 (17. Jahrh.) (Christus aufrecht im Grab, die Hände gekreuzt, auf dem Haupt die Dornenkrone; dahinter das Kreuz mit der Lanze und dem Rohrschwamm: Sotiriou, Guide, édit. Merlier, 204 Nr. 229, G. Sotiriou Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Nouvelle édition abrégée par Anne Hadjinicolaou, Athen 1955, 21 Nr. 229), Recklinghausen, Ikonen-Museum Inv. Nr. 345 (16. Jahrh.) (nur die Nägel auf dem Kreuzes-Querbalken; Titel Ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης: Heinz Skrobucha, Meisterwerke der Ikonenmalerei/Recklinghausen 1961/, 139 Taf. XXIII); Sammlung des Griechischen Instituts in Venedig Nr. 174 (Anfang des 17. Jahrh.) (ähnlich der Ikone Athen Byz. Museum Nr. 229, nur mit Peitschen hinzugefügt: Chatzidakis Icônes 121 Nr. 105; die letzteren unter Einfluß der italienschen Kunst: vgl. die Wandmalerei von Lorenzo Monaco (um 1400) im Kreuzgang der Oblaten, Florenz

leicht zwischen 1376 und 1380 zu datieren ist (655).
Dann begegnet uns dieser Typus in Kalenic (1407-1413) (656)
in der Zoodochos-Pege, Geraki (1431) (Abb. 48) (657),
und häufiger in der Spätzeit (658). Unter den West-
lichen Beispielen bedarf dabei besonderer Erwähnung
das auf dem Tetrptychon der Pierpont Morgan Library
(658). Millet nahm an, und danach meint auch Myslivec,
daß es sich bei der Dornenkrone Christi in Kalenic
um einen Einfluß aus der abendländischen Ikonographie
handelt. (659). Bei den Beispielen in Ägina (Abb. 49)

bei Raimond van Marle, The Development of the Italian
Schools of Painting IX, Haag 1927, 122 f. Abb. 79.

654a) Berliner, Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 6,
1955, 51 Abb. 5.

655) Für die Datierung vgl. N. Mutsopoulos, 'Η Πα-
λαιολογία τῆς Ἀγίας, Athen 1962, 150 ff.

656) Millet, Recherches 484 f. Abb. 521, Petković,
Pregled (=Recueil) 140 Abb. 376 Vgl. Myslivec, Dvě stu-
die 19 Abb. 6 und Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk.
1957, Arch. i. Živ. 250. Öfter auf Beispielen aus der
postbyzantinischen Zeit: Ikonen Athen, Byzant. Museum
Nr. 229 (siehe Anm. 654), Venedig, Sammlung des Griechi-
schen Instituts Nr. 174 (siehe Anm. 654).

657) Auf dem Photo unsichtbar, aber formal ähnlich
der in Ägina.

658) Siehe Anm. 646.

659) Millet, Recherches 488, Myslivec, Dvě studie
20. Es ist beachtenswert, daß Christus hier mit ge-
schlossenen und nicht, nach abendländischen Vorbildern,
mit geöffneten Augen dargestellt worden ist.

und Geraki (Abb. 48) ist eine Einwirkung aus abendländischen Vorbildern unwahrscheinlich, da die Dornenkronen darauf nach einer rein der byzantinischen Auffassung gemäß stilisierten Weise wiedergegeben sind. Es handelt sich vielleicht eher um eine Übertragung der Dornenkrone vom Kreuz - Volotovo (Abb. 44), Rückseite der Acheiropoietos-Ikone der Tret' - Jakob-Galerie (Abb. 16) - nach einem logischen Vorstellungs-Prozess vom Symbol zur persönlichen Darstellung^(659a); oder um eine Kontamination mit dem Typus Christi als Helkomenos (Gang nach Golgatha)-Darstellung⁽⁶⁶⁰⁾. Betreffs des Sujets auf dem Tetraptychon der Pierpont Morgan Library wurde schon auf seine Verwandtschaft mit der byzantinischen Ikonographie aufmerksam gemacht.⁽⁶⁶¹⁾ Jedenfalls bildet die Dornenkrone kein kritisches Kennzeichen zur Beurteilung der Herkunft unseres ikonographischen Themas.

Es ist schon gelegentlich bemerkt worden, daß Christus, die Akra Tapeinosis, manchmal in Beziehung zu einem Grab steht. In Gradac (vor dem Jahre 1276) wird der scheinbar am Kreuz lehrende Christus im Zusammenhang mit einem Sarkophag dargestellt, der die ganze Breite des Vordergrunds einnimmt⁽⁶⁶²⁾; die Halbfigur Christi taucht oberhalb des Sarkophags auf, als ob er in ihm

659a) So wird die Dornenkrone auf der Wandmalerei von Lorenzo Monaco in den Oblaten, Florenz (siehe Anm. 654), nicht auf dem Haupt Christi, sondern am Kreuz hängend dargestellt (ikonographisch eine Zwischenstufe).

660) z.B. in Elmalı-Kilise, Kappadokien (Millet, *Recherches* Abb. 391, *de Jerphanion*, *Cappadoce* I, 445 Taf. 118, 1 (vgl. Cottas, *L'influence* 36 f.) und auf der Staurothek in der Kathedrale zu Esztergom (früher Gran), Ungarn (Millet, a.a.O. 381, *Brehier*, *Sculpt. et. arts mineurs* 91 Taf. LXVII).

661) Vgl. oben S. 213 f.

662) Der Sarkophag ist erkennbar an der Leiste, die seinen Rand umgibt.

stehend dargestellt wäre (Abb. 41), aber dies ist nur ein Eindruck, oder wohl eine Erklärung a posteriori. Man kann Christus ebensogut als hinter dem Sarkophag stehend verstehen. In Tirnovo z.B. in einer stark von der italienischen Kunst beeinflussten Komposition⁽⁶⁶³⁾, wo der Sarkophag ziemlich perspektivisch wiedergegeben ist, wird Christus offenbar hinter dem Sarkophag stehend dargestellt. Gewöhnlich aber taucht Christus aus dem Sarkophag bis an den Bauch auf: Evangelienbuch-Deckel aus Vani (Abb. 46), St. Nikolaos (Kabasilas)-Kapelle in Protaton (Abb. 47), Geraki (Abb. 48)⁽⁶⁶⁴⁾. Man hat dabei Christus stehend im Sarkophag verstanden. Das slavische Beispiel im Meteoron-Kloster (Abb. 50)⁽⁶⁶⁵⁾, vielleicht nicht später als ins 15. Jahrh. zu datieren, vertritt eine interessante Variante mit dem Sarkophag, in den Hintergrund versetzt; Christus im Lenden-Schurz steht davor. Ebenso vor dem Sarkophag begegnet uns Christus=die Akra Tapeinosis und zwar vollfigurig, auf Zypern: Ikone in der Syrischen-Marioniten-Kirche in Buno (Vouno), vom Jahre 1562 (Abb. 51)⁽⁶⁶⁶⁾, und

663) Siehe Anm. 654

664) Dazu: Athos, Xenophon-Kl, (Millet, Athos, Taf. 169,5), Ikone in Sinai-Kl. (15. Jahrh.?) (Christus mit gekreuzten Armen, hinter ihm das Kreuz mit dem Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης : Albert Chamodor, Le Mont Sinai et le Monastère Sainte Catherine, Paris/1963/, Abb. auf S. 71), Athen, Byzantinisches Museum Nr. 229 (siehe Anm. 654), Griechisches Institut in Venedig Nr. 174 (s. Anm. 654), St. Nikolaos Anapausas-Kl. Meteora (s. Anm. 654) und die ihr verwandten Wandmalereien (ibid.). Unter den abendländischen Beispielen vgl. die in Anm. 649 zitierten.

665) Xyngopoulos, 'Αρχαιολ. Δελτ. 10, 1926, 39 Abb. 6 (vgl. Anm. 609).

666) Talbot-Rice, Icons of Cyprus 253 Nr. 109. Der Sarkophag offen, dahinter das Kreuz und ihm zu beiden Seiten die Lanze und der Rohrschwamm.

Ikönostasis-Gipfel-Ikone im St. Neophytos-Kloster (16.-17. Jahrh.) (Abb. 52)⁽⁶⁶⁷⁾. Bei den letzteren Beispielen, die Wandmalerei zu Tirnovo eingeschlossen, scheint das Grab in parataktischer Koordination mit Christus zu sein, im Gegensatz zu den Beispielen der vorigen Gruppe, bei denen die Figur Christi mit dem Grab in hypotaktischem Sinn komponiert ist. Betreffs der Wandmalerei zu Gradac (Abb. 41) ist es nicht ersichtlich, ob die Komposition hier parataktisch oder hypotaktisch konzipiert worden ist.

In dieser Aufzählung von Charakteristika des ikonographischen Themas Christi als Akra Tapeinosis bedarf einfacher Erwähnung der eigentümlich abendländische, vollfigurige Schmerzensmann mit seinen Füßen ans Kreuz genagelt und mit den Händen entweder frei - z.B. in der Miniatur der Prag, Univers. Biblioth. Passionale-Handschrift der Äbtissin Kunigunde f^o 10^r (um 1320)⁽⁶⁶⁸⁾ - oder wie gewöhnlich über die Brust gelegt - z.B. der Kruzifixus des Museums in Würzburg aus der Kirche im Neumünster (um 1340)⁽⁶⁶⁹⁾. Ein abendländisches

667) Siehe oben S. 208. Das Sujet in eine Berglandschaft hineingestellt.

668) Berliner, Das Münster 9, 1956, 106, Abb. 1. In der leicht ausgestreckten rechten Hand hält er eine Rolle (Inscription: "Sic, homo, sto pro te cum peccas; desine pro me") und in der linken, vor der Brust gebogen, Peitsche und Ruten.

669) H.C. Münsterer, Der mystische Christus im Neumünster zu Würzburg, Deutsche Gaue 47, 1955, 52 ff.

Vgl. das Elfenbein Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. 674 (Volbach, Elfenbeinwerke 50 Inv. 674. Taf. 55,

Wilhelm Vöge, Die Elfenbeinbildwerke / = Königl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1900, 34 Nr. 131, Millet, Recherches 486₄).

Charakteristikum bildet auch das Offensein der Augen Christi (entweder voll-oder halbfigurig), im Gegensatz zur byzantinischen Ikonographie, bei der Christus, die Akra Tapeinosis, immer mit geschlossenen Augen dargestellt wird (669a).

Die zwei kleinen schwebenden Engel beiderseits Christi auf der Ikone in Jerusalem (Abb. 39) begegnen uns ebenfalls auf dem diptychonartigen Kästchen für das Kreuz Tamars, der Kaiserin Georgiens (1184-1213), Georgisches Museum, Tiflis (Abb. 53 rechts)⁽⁶⁷⁰⁾, auf einer venezianischen Tafel des Museo Provinciale in Torcello, mit ausgeprägten byzantinischen Einflüssen (um 1300)⁽⁶⁷¹⁾, wie auch bei Repliken unseres Sujets in der Spätzeit⁽⁶⁷²⁾. Zwar bilden sie ein sehr gebräuchliches Begleitmotiv, das in die ältere Zeit zurückgeht, aber man denkt zunächst, wegen der Verwunderungs-Gebärde der Engel, als unmittelbare Vorbilder davon an eine Kreuzigung⁽⁶⁷³⁾ oder Kreuzabnahme⁽⁶⁷⁴⁾ oder Grablegung⁽⁶⁷⁵⁾.

Der Christus=die Akra Tapeinosis des georgischen Kästchens steht weiterhin in Beziehung zu der Gottesmutter und dem Apostel Johannes, die halbfigurig auf dem linken Flügel

669a) Die Auffassung, nach der Christus hier mit halbgeöffneten Augen, wie ein Halbtoter, d.h. zwischen Leben und Tod, dargestellt ist, beruht auf einem Mißverständnis.

670) Chalva Amiranachvili, Les émaux de Géorgie, Paris (1962) 55 f. Abb. auf der S. 55, Amiranachvili hält das Kästchen für in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. datierbar; vielleicht ist es etwas später anzusetzen.

671) Garrison, Burlingame Magazine 89, 1947, 210 Taf. I A.

672) z.B. auf der Ikone Athen, Byzant. Museum Nr. 229 (siehe Anm. 654).

673) Beispielen bei Millet, Recherches Abb. 426 ff.

674) Ibid. Abb. 506 ff.

675) Ibid. Abb. 531 und 533 ff.

und oberhalb der noch zwei schwebende Engel dargestellt sind, alle vier Christus zugewandt. (Abb. 53 liks). Ikonographisch erinnert die betreffende Stellung der Gottesmutter und Johannes' an eine der Varianten der Kreuzigung⁽⁶⁷⁶⁾. Auf der Tafel in Torcello begegnen wir ebenfalls der Gottesmutter und dem Apostel Johannes, diesmal aber unter dem Kreuzbalken beiderseits Christi. Eine ikonographische Verwandtschaft der Dreiergruppen-Akra Tapeinosis - ungeachtet der Engel - mit der Kreuzigung ist hier offensichtlicher, da die Stellung der Nebenpersonen beiderseits des Gekreuzigten typisch ist⁽⁶⁷⁸⁾. In Volotovo (1563) (Abb. 44) haben die Gottesmutter und Johannes auf den beiden Seiten der Leibung des Prothesis-Bogens Platz gefunden; sie scheinen so als eine Hinzufügung zu der primären Idee, d.h. Christus, die Akra Tapeinosis, von den Passions-Symbolen begleitet⁽⁶⁷⁹⁾, und damit läßt sich erklären, daß die Nebenpersonen kein ursprüngliches komponierendes Element unseres Sujets bilden. In Volvoto spiegelt sich eine primärere Idee wieder als auf dem Kästchen in Tiflis oder auf der Tafel in Torcello; was bedeutet, daß die ikonographische Beziehung Christi als Akra Tapeinosis zur Kreuzigung auf den letztgenannten Beispielen eine nachträgliche Stufe in der Geschichte des Themas vertritt. Seither wird die Dreiergruppe "Gottes-

676) Beispiele bei Millet, Recherches 441 f., Grabar, Cahiers Archéolog. X, 1959, 299 und Xyngopulos, ibid. XII, 1962, 343 f.

678) Millet, Recherches 426 f.

679) Vgl. oben S. 211 und 212 f.

mutter - Christus=die Akra Tapeinosis - Apostel Johannes" häufiger⁽⁶⁸⁰⁾. Parallel treten Zweiergruppen auf, nämlich nur aus Christus, der Akra Tapeinosis, und der Gottesmutter bestehend: Markov-Monastir (um 1370) (Abb. 38), Kovalev (1380) - halbfigurig nebeneinander stehend⁽⁶⁸¹⁾ -, Diptychen⁽⁶⁸²⁾. Bezeichnend ist dabei, daß es sich um eine Zusammen-

stellung beider Figuren nach ihrer Anordnung auf den bilateralen Ikonen⁽⁶⁸³⁾ und nicht um ihre Synthese handelt. Der Zweiergruppen-Typus mit der Christus umarmenden Gottesmutter, nach der Art der Gottesmutter in der Ikonographie der Kreuzabnahme, wie z.B. auf dem bekanntesten Diptychon-Flügel in Florenz, Casa Horne Nr. 70 (0.37 X 0.27 m.), stammt erst aus einer späteren Zeit⁽⁶⁸⁴⁾.

680) Gorodišče bei Novgorod (1370-1380) (Myslived', Dvě studie 18, Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957 Arch. i Živ, 250 mit weiterer Literatur), Calendžich (1384 - 1396) (Lazarev, a.a.O. mit Literaturangaben). Mehrere Beispiele auch aus der späteren Zeit bei Millet, a.a.O., 484 f., Myslived', a.a.O. 19 f. und Lazarev, a.a.O. 250 f. Unter den westlichen Beispielen vgl. das in Anm. 646 zitierte, auch unten S. 287 f.

681) Lazarev, a.a.O., 234 und 250 Abb. auf S. 245 mit weiteren Literaturangaben. Vgl. Myslived', a.a.O. 18. Aus der Spätzeit: Niviča am Prespa-See, Makedonien (1524) (P. Miljukov, Christianskie drevnosti zapadnoj Makedonii, Izvjestija Russk. Archeol. Istit. v. Konstant. IV, 1899, 58; Millet, Recherches, 485 f. und 488, Lazarev, a.a.O. 250), Svijazsk, Russland (1558) (Lazarev, ibid.).

682) Vgl. die Beispiele S. 197 ff.

683) Siehe oben S. 203.

684) Das Täfelchen der Casa Horne hat, durch seinen von Panofsky mißverstandenen Titel "O B(α)C(ι)A(ε)C T(ης) Δ(δ)E(ης)" und ihre von demselben angenommene irrtümliche Datierung im italienischen Dugento, also den Anfängen der Geschichte des Themas der Akra Tapeinosis auf Abwege geführt (Panofsky, Festschr. Friedlän-

Die Komposition mit Christus, ~~der~~ Akra Tapeinosis, zwischen zwei Engeln in Gebetshaltung, wie auf dem Evangelienbuch-Deckel aus Vani (Abb. 46, und öfters in der abendländischen Kunst bei der sogenannten Engelpietà - zum erstenmal von Andrea Pisano (1302-1310) - begegnet⁽⁶⁸⁵⁾, wird uns in diesem Kapitel nicht aufhalten⁽⁶⁸⁶⁾.

der 261 ff. und 266 Abb. 2, vgl. Mersmann, Der Schmerzensmann X und XXXIII Abb. 4). Garrison, Italian Roman, Nr. 268 setzt es in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. an; Berliner, Das Münster 9, 1956, 112 verneint darin mit Recht einen Ausgangspunkt der Geschichte unseres ikonographischen Sujets; Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957, Arch. i. Živ. 250 schlägt dafür eine Datierung nicht vor dem 14. Jahrh. vor. Sicher handelt es sich um ein griechisches Werk, frühestens aus dem 16. Jahrh. Vgl. die Ikonen: Museo Correr, Venedig (Sergio Bettini, La pittura di icone cretese-veneziane e i Madoneri, Cedam 1933 Taf. XXI), Athos, Iberon-Kl. (M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine. L'Hellenisme Contemporain. Le Cinqcentième Anniversaire de la prise de Constantinople, Athènes, 29 Mai 1953, 210 Taf. XV, 11, D. Medaković, Drvorezna ikona Raspeca u manastiru Hilandar, Srpska Akad. Nauka. Zbornik radova XLIX, Vizantol. Institut 4, 1956, 190 Abb. 5); vgl. auch die Wandmalerei in der Prothesis der St. Athanasios-Kirche zu Arbanassi bei Tirnovo (Bogdan Filov, Altbulgarische Kunst, Bern 1919, Abb. 50).

685) Hubert Schrade, Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes, Deutschkundliches: Festschrift f. Fr. Panzer (=Beiträge zur Neueren Literaturgesch., N.F. XVI), Heidelberg 1930, 174, 176 f. Gert von der Osten, in Reallex. zur deutschen Kunst-Gesch. V, 601 f. (s.v. Engel-Pietà).

686) Ausführlicher im Vierten Teil, Kapitel I, über die Ikonographie der Aeren.

Notiz.- Über den Namen: Unser Sujet wird meistens und besonders in den frühesten Fällen - Ikone in Jerusalem (Abb. 39), Miniatur Cod. Petropol. 105 f^o 65^v (Abb. 40a) Mosaiken-Ikonen in Tatarna (Abb. 42) und in S^{ta} Croce, Rom (687) - als 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης (der Herr der Herrlichkeit) (687a) betitelt. Bezeichnenderweise begegnet dieser Titel nur, wo Christus mit einem Kreuz hinter seinem Rücken in Verbindung steht, und zwar auf dem Tituluß des Kreuzes geschrieben. Doch nicht ausnahmslos (Cod. Peropol. 105 f^o 167^v Abb. 40 b); auf dem Titulus der Miniatur Cod. Lat. Mon. 23094 f^o 7^v (Abb. 43), einem abendländischen Werk um 1250, steht eine Leseart der biblischen "Ursache" (IMI)⁽⁶⁸⁸⁾. Also bildet der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης keinen eigenen Namen des betreffenden ikonographischen Typus Christi; auf der Wandmalerei in Kalenič (1407 - 1413)^(688a) steht bezeichnenderweise neben der Titulus-Inschrift "Car Slavič" unter dem Kreuzbalken der Titel "Snetie" (die Kreuzabnahme).

687) Siehe oben S. 209. Ebenfalls auf dem Vorbild des Stiches Israel von Meckenen (siehe S. 210).

687a) Bei slavischen Beispielen "Car Slavič: Tafelchen in Meteora (siehe Anm. 609), Kalenič (Anm. 656).

688) Vgl. oben S. 203.

688a) Siehe oben S. 218.

Lehrreich ist das Beispiel in Volotovo (1363) (Abb. 44), wo der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης sich nicht mit Christus, sondern mit dem dabei stehenden Kreuz verbindet⁽⁶⁸⁹⁾. Der betreffende Titel ist uns schon in der Kreuzigungsdarstellung auf der bilateralen Ikone Athen, Byzant. Museum Nr. 214/157 (Anhang II Nr. 22) (Abb. 7) begegnet⁽⁶⁹⁰⁾; bei den Kreuzigungsdarstellungen wird manchmal damit ein Nebentitel gebildet⁽⁶⁹¹⁾, durch den dem vor Augen gestellten geschichtlichen Vorgang ein überhistorischer Inhalt zugeschrieben wird: nämlich, daß der gekreuzigte Jesus Christus der König der überirdischen Herrlichkeit ist^(691a). So betrifft

689) Siehe oben S. 211 und 212 f.

690) Vgl. oben S. 92.

691) Ikone in Sinai G. und M. Soteriu, *Εἰκόνες Σινῶ* 177 Abb. 194 (Ende des 13. Jahrh.). Auf der Wandmalerei Elmalı-Kilise (de Jerphanion, Cappadoce I, 446 und 607 Taf. 116, 2) die Beinschrift "Ὁρῶντες ἐπὶ σταυροῦ τῆς δόξης τὸν Κύριον", wahrscheinlich aus den Passions-Gesängen (sonst unbekannt); vgl. das Idiomelon der Karfreitags-None "Ὅτε σε σταυρῷ προσήλωσαν ... τὸν Κύριον τῆς δόξης" (Τριῶδιον 392 b) - eine Hindeutung auf den mystisch-soteriologischen Sinn der Kreuzigung (vgl. I Kor. 2,7-9).

691a) Theodoros Studit., Orat. IV, In S. Pascha 5: "Τέλος οὖν ἦγετο ἐπὶ τὸν σταυρὸν ὁ τῆς δόξης Βασιλεὺς, καὶ προσήλωτο τῷ ξύλῳ ὁ ὑπὸ τῶν χερουβείμ καὶ σεραφεείμ ἐνυμνούμενος καὶ ὑπὸ πασῶν δυνάμεων τε καὶ ἀγγέλων προσκυνούμενος" (P.G. 99, 716). Vgl. Paulus Helladicus, Leben Theogni Bisch. v. Betyli in Palästina: "Χριστός, ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης, τοῖς ἑαυτοῦ διεστέλλετο μαθηταῖς" bei / I. van den Gheyn, Acta Sancti Theogni, Episcopi Beteliae, Anal. Boll. 10, 1891, 78 (Vgl. Halkin, Bibl. Hag. Gr. I³, 292 Nr. 1786).

-228-

der Begriff der Herrlichkeit Christi nicht den leidenden, sondern den durch die Passion verherrlichten. Und man spricht ebenso von dem auferstandenen Christus (692). Die Kreuzigung ist die Voraussetzung des Triumphes Christi in der Hölle. Also gehört die Bezeichnung 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης Christus, dem Besitzer des Hades, bald nach der Beendigung seiner Leiden (692a) d.h. dem transzendenten Christus an. Man versteht so, wie der betreffende Titel den Kreuzigungs-Christus bezeichnet (zuerst um das 12. Jahrh.) (693); aber zum

692) Gregor von Nazianz, Oratio 45, In Sanct. Pascha 25: "Ἀπόκριναι τοῖς ἀποροῦσι διὰ τὸ σῶμα καὶ τὰ τοῦ πάθους σύμβολα, οἷς μὴ κατελθὼν (οὐ) συνανέρεται καὶ διὰ τοῦτο πυνθανομένοις· τίς οὗτος ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης; ὅτι Κύριος κραταῖος καὶ δυνατός" (P.G. 36, 658).

692a) Zuerst bei Acta Pilati II, 5 (=Tischendorf, Evang. apocrypha² 328 f.) Vgl. Ps.-Ioann. Chrysost. In S. et M. Parakeue (P.G. 62, 722), K. Porphyrog., De cerim. I, 4 "ὁ γὰρ τῆς δόξης Κύριος τὸ σκυθρωπὸν ἀφανίσας τοῦ θανάτου καὶ τὰ τοῦ "Ἄδου σκυλεύσας βασιλεια" (Bonn 45), Germanos Patr. v. Konstant., In Dom. corp. sep., P. G. 98, 252 (siehe Anm. 587); aus dem kirchlichen Gesang des Karsamstags-Orthros "φάλλον Δαυὶδ/προϋπέφηνεν τὴν κατὰπαισιν, / Ἰησοῦ, τοῦ πάθους σου, / Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες λέγων" (vgl. Ps. 23, 7 f.) ... ὁ τῆς δόξης γὰρ Κύριος ἐπὶ οὐ ἐλεύσεται ἐν τῷ "Ἄδῃ" (Jerusal. St. Cruc. Cod. XLIII bei Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 166 f.; vgl. Pitra, Analecta sacra, I, 488).

693) Unter den frühesten Beispielen auf der Kreuzigungs-Ikone Athen, Byzant. Museum Nr. 214/157 (siehe oben S. 203); es scheint, daß die betreffende Bezeichnung samt Titel 'Η Σταύρωσις und den Sternen auf dieser Ikone aus der Mittelperiode, zwischen ihrer Entstehungszeit (11. Jahrh.) und ihrer Erneuerung (13. Jahrh.) stammt (siehe die Literatur Anhang II Nr. 2).

erstenmal tritt er bei dem apokalyptischen Christus zutage, dem in seiner Herrlichkeit erscheinenden Richter, in Aureole von den symbolischen Tieren getragen (siehe Abb. 28, Ikone in Sinai)⁽⁶⁹⁴⁾. Genauso, d.h. als der König der Herrlichkeit konzipiert, wird der auf der Kuppel dargestellte Pantokrator aufgefasst⁽⁶⁹⁵⁾.

Es folgt daraus, daß die Inschrift 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης, durch die gewöhnlich die Darstellung des geschlachteten Christus bezeichnet wird, keineswegs seinen eigenen Namen bildet; sie ist vielmehr als ein Prädikat verwendet, durch den man dem Dargestellten einen eschatologischen Inhalt zuschrieb⁽⁶⁹⁶⁾. Der

694) Vgl. oben S. 179. Vgl. auch die Miniatur Vat. Gr. 752 f^o 27^v (zweite Hälfte des 11. Jahrh.) (de Wald, The Illustrations III 2,9 Vgl. Bogyay, Akten XI. Intern. byzant.-Kongress 58 Taf. III,2) und das stark byzantinisierende Apsis-Mosaik in S. Ambrogio, Mailand (12. Jahrh.) (A. Venturi, Storia dell'arte italiana, II, Mailand 1902, 431 f., Abbildung bei J. Danzas, L'église d'Orient à l'époque des grands conciles, in Histoire Générale des Religions, III, Paris 1945, auf der S. 334). Ausgangspunkt die Texte: Mat. 16,27 und Ma. 8,38.

695) Leon VI. der Weise, Homilie zur Weihe des Kaulea-Kl. "Ἀνέκτορον τῷ βασιλεῖ τῆς δόξης τελεσιουργεῖται τῷ δ' ἄνωθεν ἐπὶ ἡμῶν εἰς ἡμῶν σῶμα" (Hieromanachos Akakios, Λέοντος Σοφοῦ πανηγυρικοὶ λόγοι, Athen 1868, 246, mir nicht zugänglich. Vgl. Grabar, Iconoclasme 186).

696) Über den eschatologischen Sinn der Stelle, Texte bei K. Merentites, Καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, Athen 1950, 22 f., 33 f., 36.

Patriarch Athanasios I. (im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrh.), dem der Begriff des "Christus-Königs" in diesem Zusammenhang geläufig war - "Ὁφεί προὶς Σάββατον πάντες σπεύσωμεν ... φρικτὰ μυστήρια κατοφόμενοι τοῦ μακαρίου καὶ μόνου δυνάστου βασιλέως" (sc. Christus)" (697) -, verwendet dafür die Bezeichnung "die Heilige Schlachtung" (Παναγία σφαγή) (698), d.h. das Opfer, der geopfert Christus, aber wiederum als eine Metapher. In die Akra Tapeinosis ist die betreffende Inschrift höchstwahrscheinlich durch eine Übertragung aus der Ikonographie der Kreuzigung eingeführt, nach einem ikonographischen und inhaltlichen Ausgleich der letzteren durch den vor einem Kreuz dargestellten Christus als Akra Tapeinosis.

In der Prothesis-Nische zu Kovalev (1380) (699) wird die Darstellung der Akra Tapeinosis von der Inschrift "Ne rydaj mene, Mati" (Beweine mich nicht, Mutter) begleitet; es handelt sich um das Initium der Strophe "Μὴ ἐποδύρου μου, Μῆτερ" aus dem Kosmas Melodos zugeschriebenen und beim Orthros des Karsamstags gesungenen Kanon⁽⁷⁰⁰⁾. Es hat die Form eines Dialogs, namentlich bildet es aber die Antwort Christi auf die Klage der Gottesmutter am Grab. Der Text paßt natürlich nicht zu unserem Thema und verrät eine Einwirkung durch das Thema des am Grab liegenden Christus^(700a); doch wird durch sein Initium unsere Darstellung belebt und daneben erläutert: nämlich, daß die Figur der Gottesmutter auf die weinende hindeutet. Es bildet also der Titel "Beweine mich nicht, Mutter", einen Kommentar zum ikonologischen Verständnis der Figur der Gottesmutter auf der Rückseite der bilateralen Ikonen - oder auf den diesen entsprechenden Dipty-

697) Brief 35 (siehe Anhang I Nr. 1).

698) Siehe oben S. 38.

699) Siehe oben Anm. 681.

700) Hode IX, 1 (Heirmos): "Μὴ ἐποδύρου μου, Μῆτερ, / καθορῶσα ἐν τάφῳ, / ὅν ἐν γαστρὶ ἄνευ σπορᾶς / συνέλαβες υἱόν" (Τριώδιον 411 α).
700a) vgl. unten S. 290 ff.

chen - , von denen die Wandmalerei beeinflusst wurde.
(701). Wenigstens in dieser Epoche hat er noch nicht die Bedeutung eines Titels; erst seit dem 16. Jahrh, wird ein eigenes Thema aus der Akra Tapeinosis entwickelt, mit dem "Beweine mich nicht" betitelt.

Zum erstenmal erfahren wir aus dem Trebnik Moskau, ehemalige Synodal-Biblioth. Cod. 377-310, für die Ikone, die wie erwähnt in der Hagia Sophia, in Konstantinopel am Karsamstag verwendet wurde, den konkreten Namen "die Erniedrigung unseres Herrn Jesus Christus" (U'nynie Gospoda našego Iisus Christa), der dem griechischen 'Η "Ακρα Ταπεινώσις entspricht (702); er ist bis heute in Gebrauch auch bei den Slaven (703). Es handelt sich bei diesem Namen um eine Erklärung unseres Sujets durch den Text Isaias 52, 13 f. - "ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ἡ κτίσις αὐτοῦ ἠρῶν" (Is, 53, 8) -, der in der Sext und in der Vesper des Karfreitags gelesen wird (704). Dies ist verständlich daraus, daß unser Thema das Sujet auf der Festtagsikone des Karfreitags bildete (705). Wir halten die Bezeichnung "die Akra Tapeinosis" für den eigentlichen Namen unseres ikonographischen Sujets, da er in der byzantinischen Epoche faßbar und bis heute in Gebrauch ist. (706). Seine

701) Vgl. oben S. 224.

702) Siehe oben S. 43 und 197.

703) Cottas, Atti V Congr. Intern. St. Biz. II, 99, Myslivec, Dvě studie 48 und Anm. 177. Inschriftlich wird er auf der Wandmalerei der Mauriotissa, Kastoria (1552) (siehe Anm. 654) bestätigt.

704) Τριώδιον 390 und 396 f.

705) Siehe oben S. 197. Wahrscheinlich ab Gründonnerstag (siehe S. 208) oder während der ganzen Karwoche verwendet (siehe S. 207 f.).

706) Athen, Byzantinisches Museum, Antimension Nr. 1111 (Cottas, Atti V Congr. Intern. St. Biz. II, Taf. XXXI) und Nr. 1113 (Ibid. Taf. XXX, 1) Wandmale-

Erklärung durch einen italienischen Einfluß, von den Ausdrücken "Humilitas Domini" oder "Misericordia Domini", wie Myslivec behauptet (707), ist fraglich. Im Bereich der byzantinischen Kunst ist der Sinn der Höchsten Erniedrigung Christi theologisch zu erfassen; sie bedeutet die Menschwerdung Gottes und seinen Kreuzestod zur transzendentalen Erhöhung des Menschen (708).

Die Akra Tapeinosis wird unter den Griechen auch mit dem Namen Νυμφίος (der Bräutigam) benannt (709). Er ist von dem Kirchlichen Gesang beeinflusst, bei dem der Begriff des Christus-Bräutigam von der Vesper des Palmsonntags bis einschließlich zum Orthros des Karfreitags ständig wiederholt wird (710). Die An-

reien: in Mauriotissa, Kastoria (1552) (siehe Anm. 654), und in der Taxiarchen-Kapelle des Pentele-Klosters, Attika (unveröffentlicht). Myslivec, a.a.O. 13 ff. verwendet den Titel "Christus im Grabe" (Kristus v Hrobě); es gab aber für Christus im Grab ein anderes Thema (siehe Kap. V, S. 254 ff.). Vgl. darüber die Einwendungen von Gius Olšr, in Orient, Christ. Period. XVII, 1951, 500 f.; er schlägt den Terminus technicus "Cristo immolato" vor. Kalinowski, Geneza 100 bezeichnet das Sujet durch den Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης (Rex Gloriarum); die Russen nennen es "Ne rydaj mene, Mati" (Beweine mich nicht, Mutter) (siehe darüber S. 230-231); seine gewöhnliche Bezeichnung in der wissenschaftlichen Literatur ist "Imago Pietatis", "Christ de Pietié", "Pietà", "Schmerzensmann", "Man of Sorrow".

707) Myslivec, a.a.O. 24,

708) Symeon v. Thessalon., De s. templo 133 "(Christus durch das Kreuz) τὰ ἔνω τοῖς ἐπὶ γῆς ἐνώσαντα ... καὶ τῷ ὕψει τῆς θεότητος καὶ τῇ ταπεινώσει τῆς σαρκώσεως πάντα οἰκειωσάμενον καὶ τῷ ὑψηλῷ τῆς δόξης καὶ τῷ βάθει τῆς πτωχείας καὶ ταπεινώσεως" (P.G. 155, 341 - 344); daraus kommen die moralischen Ansprüche als eine Folge (Enkomia II 9 "Ἐθηκάς σαυτὸν ταπεινώσεως τοῖς πᾶσι τύπον, θάνατον ἐκούσιον, Ἰησοῦ, καὶ ταφήν τριήμερον ὑποστάς" Pantelakes, Θεολογία 14, 1936, 319), aber intellektuell erfaßt und nicht durch ikonogra-

regung kommt von der Parabel der Zehn Jungfrauen (Mat. 25, 1 ff.), deren Gedächtnis das Offizium des Kardienstags gewidmet ist.⁽⁷¹¹⁾ Somit aber, d.h. mit dem Namen Nymphios, schreibt man nochmals dem vorliegenden Christus-Typus einen eschatologischen Sinn zu, da, wie bekannt, die Zehn-Jungfrauen-Parabel auf das Jüngste Gericht hindeutet. Mit dem Namen Nymphios wird also der geschlachtete Christus als Richter in seinem himmlischen Königreich allegorisiert. Dabei begegnet uns der Nymphios-Begriff selbst bei den Passions-Offizien und - Predigten⁽⁷¹²⁾. Es ist wahrscheinlich, daß dieser Name - selbstverständlich mit dem ikonographischen Typus - schon Anna Komnene (vor

phische Details wiedergegeben. Siehe auch unten S.272 f und 287 f.

709) Cottas, L'influence 37, Xyngopulos, Σχεδίσμα 246.

710) Sticheron der Palmsonntags-Vesper "Ἡ ἐξ ἐθνῶν ἐκκλησία τοῦ θεοῦ, / ἡ τῷ νυμφίῳ Χριστῷ συναφθεῖσα τῇ πίστει" (Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα, II, 28), Troparion "Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται", am Kar Montag, Kar diensttag und Kar mittwoch (Τριώδιον 344 ff.) gesungen u.a.m.

711) Τριώδιον 351 ff.

712) "Ἡ τοῖς προσηλώθη ὁ Νυμφίος τῆς ἐκκλησίας" (Doxastikon "Σήμερον κρεμάται" am Gründonnerstag und an der None des Karfreitags: Τριώδιον 377 und 393:) Germanos Patr.v.Konstant., In Dom. corp. sepult. "Ἐγὼ ... φίλος τοῦ νυμφίου, ὃς ἐαυτῷ τὴν ἀνθρωπίνην ἐμνηστεύσατο φύσιν" (P.G. 98, 281). Vgl. auch das Sticheron Anm. 710.

der Mitte des 12. Jahrh.) bekannt war⁽⁷¹³⁾.

Seit dem 14. Jahrh. wird die Komposition mit Christus, die Akra Tapeiosis, manchmal durch den irreführenden Titel "die Kreuzabnahme" - "Ἡ Ἀποκαθήλωσις" und auf slavisch "Snetie" bezeichnet⁽⁷¹⁴⁾. Unser Sujet

713) Anna Komnene, Epigramme Cod. Laur. Plut. V,
10: "Ζητοῦσα τὴν σὴν ὄψιν, ἀγνὲ νυμφίε, / καὶ φηλαφοῦ-
σα ποῦ νήμες καὶ ποῦ μένεις, / καὶ ποῦ καθυπνοῖς ἐν
μεσομεσημβρίᾳ, / ἔγνων ἐφυπνώττοντα τῇ τριδενδρίᾳ· /
πεύκη τὰ δένδρα, κυπάρισσος καὶ κέδρος. / Αἶ αἶ, γλυκὺν
ὑπνον μὲν ὑπνοῖς, ἀλλ' ὅμως / φθάσας πρὸς ἀντίληψιν
ἀνάστηθί μοι" (Sola, Byz. Zeitschr. 20, 1911, 376).

Man versteht damit eine Nymphios (=Akra Tapeinosis)
-Darstellung auf einem Landschaftshintergrund (vgl.
die Beispiele Cod. Petrop. 105 f^o 167^v / Abb. 40 b/
und in St. Neophytos-Kl., Zypern / Abb. 52/). Deutet
das Wort μεσομεσημβρία auf das Offizium der Terz-
Sext (Τριτρέκτη) hin? Über das letztere vgl. oben
S. 24. Der Begriff Christus-Nymphios in einem Epigramm
auf einer Stickerei mit der Darstellung Christi von
Cäsar Ioannes Dalassenos, gewidmet, im Cod. Marc. 524
f^o 22^v "Ἐπὶ ἐγχειρίῳ τοῦ Χριστοῦ ἐξ ὁξέος ὑφάσματος,
γεγονότος παρὰ τοῦ Καίσαρος Ἰωάννου τοῦ Δαλασσηνοῦ:

Τὸν ἐν σκιᾷ κρύψαντα σαρκὶς καὶ γνῶφω / τὸν ἡλιὸν σου
τῆς θεϊκῆς οὐσίας / ... / ὡς νυμφίον σέβων σε νυμφικῶ
πέπλῳ, κλίνῃ μὲν ὑπνώσαντα λαξευτοῦ τάφου / τῇ δ' ὀρ-
θρινῇ σου τῆς ταφῆς ἀναστᾷσει

usw." (Lampros, Νέος Ἑλληνομν. 8, 1911, 28 -
29 Nr. 59). Es handelt sich darin um eine Darstellung
des schon im Grab gelegenen und auferstandenen Christus.
Die inhaltliche Verwandtschaft des Epigramms mit dem
der Anna Komnene ist augenscheinlich. Der Cäsar Ioannes
ist sonst unbekannt; wahrscheinlich war es ein Ver-

bekam natürlich diesen Titel, weil es das Thema der von der Vesper des Karfreitags an verwendeten Festtagsikone bildete, d.h. nach dem Inhalt des an der Kreuzabnahme gewidmeten Offiziums, durch das der Zyklus der Bestattungs-Christi-Zeremonien beginnt^(714a). Ähnlicherweise wird die Festtagsikone zum Osterfest - die Höllenfahrt Christi - Anastasis (Ἀνάστασις) und die

wandter der Komnenen-Dynastie, der während der Zeit des höchsten politischen Einflusses der Kaiserin Anna Dalassene (vor dem Jahre 1118) zum Rang des Cäsars emporgestiegen war; aber letzteres ist nur eine Hypothese.

714) Ikonen: in Kastoria (Abb. 41 b, Anhang II Nr. 8) (17. Jahrh.), Athos, **Batopedion-Kl.** (siehe Anm. 609), Athen, Benaki-Museum (17. Jahrh.) (Xyngopoulos, Κατάλογος εικόνων 43 Nr. 30 Taf. 22), Venedig, Griechisches Institut Nr. 138 (Chatzidakis, Icônes 121 Nr. 104); Wandmalereien: Kalenič (siehe Seite 226), Geraki (nach Millet, Recherches 486; **er ist nicht mehr** erhalten - siehe Abb. 48), Tirnovo, St. Petrus-und Paulus-Kirche (siehe Anm. 654), Athos, Xenophontos-Kl. (1544) (Millet, Taf. 169, 5), Kastoria, St. Apostel-Kirche des Tzortzia (Anm. 654), Korone-Kloster (ebd.), Peribole-Kloster auf Lesbos (unveröffentlicht) u.a.m. Vgl. Millet, und Recherches 486, Grabar, Art relig. Bulg. 272 f., Myslivec, Dvě studie 23.

714a) Siehe oben S. 1 f., 37.

zum Mesopentekoste-Fest (am Mittwoch der vierten Woche nach Ostern)^(714b) verwendete Sujet: Christus im Tempel lehrend (Io. 7,14 ff.) - Mesopentekoste (Μεσοπεντηκοστή) betitelt.

3. Die bisherige Forschung

Die auf den ersten Anschein sonderbare Darstellung des geschlachteten, aber doch aufrecht stehend wiedergegebenen Christus hat Untersuchungen nach zwei Richtungen angeregt: Die eine nach ihrer Form, aufgrund der ikonographischen Methode, und die andere nach ihrem Gehalt, in dem Bemühen ihren Sinn zu verstehen. Meistens gehen beide Richtungen zusammen.

Als erster unterschied Gabriel Millet zwei Varianten der Akra Tapeinosis⁽⁷¹⁵⁾: die eine mit der Halbfigur Christi hoch abgeschnitten und mit herabhängenden und eng an den Rumpf angelegten Armen, wie z.B. auf dem Diptychon in Meteora (Abb. 36 b) und in den Miniaturen Cod. Petropol. 105 (Abb. 40 a-b); die andere mit der Halbfigur Christi etwas niedriger abgeschnitten, mit den Händen vor der Brust gekreuzt und, demzufolge, mit leicht vom Rumpfe abstehenden Armen wie z.B. in der Miniatur Cod. Lat. Monac. 23094 f^o 7^v (Abb. 43), auf der Wandmalerei in Volotovo (Abb. 44) u.a.m. Die zweite Variante ist für Millet charakteristisch für italienische Beispiele - das in Rom⁽⁷¹⁶⁾

714b) Πεντηκοστήριον 81 ff. Vgl. den Titel "Die Begräbnisklage" der Ikonen mit Christus auf (=in) dem Grab (siehe unten S. 293).

715) Millet, Recherches 484 f.

716) Für das römische Beispiel siehe oben S. 209 f

und das von Maestro Paolo und seinem Sohne (vom Jahre 1344) auf der Rückseite der Pala d'Oro in S. Marco in Venedig⁽⁷¹⁷⁾. Zwar sind die letzteren von byzantinischen Vorbildern abhängig, aber die betreffende Variante vertritt im Osten nach Millet einen Einfluß von Westen⁽⁷¹⁸⁾. Ein westliches Element bilden fernerhin für Millet der Sarkophag, in dem aufrecht Christus=die Akra Tapeinosis steht, und die Dornenkrone⁽⁷¹⁹⁾.

Zur Erklärung dieses "sonderbaren" (étrange) Christus-Typus erforschte Millet seinen Inhalt und seine Ikonographie. Für den ersteren ging er von der Tatsache aus, daß die Akra Tapeinosis im Altarraum, bzw. in der Prothesis-oder Diakonikon-Nische dargestellt wird⁽⁷²⁰⁾, also in Beziehung zu den nach dem byzantinischen Ritus dort auf dem Brot (=Körper Christi) vollzogenen "Schlacht" (=Opfer)-Handlungen⁽⁷²¹⁾. Für die letztere ging er von dem Titel "die Kreuzabnahme" aus, und zwar in Verbindung mit den neben Christus dargestellten Figuren: entweder die Gottesmutter und der Apostel Johannes

717) Millet, Recherches 484 Abb. 520. Vgl. Pasini, Il tesoro 149 Taf. XXI, R.van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, IV, Haag 1924, 10 Abb. 5

718) Millet, a.a.O., 485 f.

719) Über die Dornenkrone vgl. oben S. 217 ff.

Über den Sarkophag 219

720) Vgl. oben 203. Unter den frühesten Beispielen: In der Apsis des Altarraums der Savane-Kirche (siehe oben S. 207), in der Nische des Diakonikons in Gradac (Abb. 41) (siehe oben S. 208 f.), in der Prothesis-Nische von Sopočani seit der frühesten Fresken-Periode im 13. Jahrh. (Okunev, Byzantinoslavica 1, 1929, 140, Myslivec, Dvě studie 18), in Volotovo (Abb. 44) allg. und allgemein in der späteren Zeit.

721) Millet, Recherches 486. Über die Prothesis-Riten vgl. Anm. 484 (insbesondere: Goar, 57, Brightman, Lit. East. West. 356, Trempelas 2 und 232).

oder nur die Gottesmutter⁽⁷²²⁾. So nahm Millet an, daß Christus=die Akra Tapeinosis ein eucharistisches Thema bildet⁽⁷²³⁾, ikonographisch nach einem Abstraktions-Prozess des Sujets der Kreuzabnahme fortentwickelt⁽⁷²⁴⁾, womit man ein unhistorisch-symbolisches Bild geschaffen hat, um damit die göttliche Macht und den göttlichen Ruhm zum Ausdruck zu bringen⁽⁷²⁵⁾.

Das ikonographische Thema der Akra Tapeinosis, als ein Motiv an sich, ist nach Millet aus der Ikonographie der Kreuzigung entliehen, der, als eine ihrer Varianten, das Beispiel auf der Ikone in Jerusalem (Abb. 39) angehört⁽⁷²⁶⁾, wo unser Sujet von Millet beheimatet wird⁽⁷²⁷⁾. Durch die jerusalemitanische Ikone, mit ihren Rahmendarstellungen der Hetoimasia und des Grabes⁽⁷²⁸⁾, wird weiter, nach Millet, eine seltsame Vision wiedergegeben, nämlich die des Gottes, der auf dem Thron seiner Herrlichkeit sitzt und gleichzeitig im Grab liegt; es handelt sich dabei um eine Antithese, die uns auch im Kult begegnet, und zwar - nach Millet - einerseits im Gesang des Karsamstags-Orthros, bzw. durch das Troparion "Αὐτὸς ὁ ἐν θρόνῳ καὶ ἡτῶ ἐν τῷ ᾀματι", und andererseits in dem von dem Zelebranten leise vor den Heiligen Gaben zu rezi-

722) Beispiele oben S. 222 ff.

723) Millet, a.a.O. 486.

724) Ebd.

725) "On pouvait donc se représenter le corps déchoué et, pourtant, maintenu contre le bois (d.h. das Kreuz) par la puissance divine, exposé d'une façon plus glorieuse, que s'il était étendu sur la pierre ou dans le sarcophage" (Millet, a.a.O. 486).

726) Ibid. 486 f.

727) "La pietà lui vient - sc. in die Miniaturen des Cod. Petropol. 105 (Abb. 40 a-b) - de Jérusalem" (Millet, a.a.O. 590).

728) Siehe oben S. 204 ff.

tierenden Gebet⁽⁷²⁹⁾. Nun hat nach Millet infolge dieses Zusammenhangs der Titel "der Herr der Herrlichkeit", durch den unser Sujet gewöhnlich bezeichnet wird, auf dem hinter Christus befindlichen Kreuz Platz gefunden⁽⁷³⁰⁾. Von Millet stammt ferner auch eine flüchtige Bemerkung über eine inhaltliche Verwandtschaft des Christus als Akra Tapeinosis mit dem auf der Steinplatte oder im Sarkophag oder auf der Paterne liegend dargestellten Christus⁽⁷³¹⁾, d.h. mit dem Christus des Epithaphios Threnos oder mit dem der Melismos-Darstellung⁽⁷³²⁾.

Bei Millet ist im Kern schon fast alles gesagt, was die spätere Forschung zu der Weiterentwicklung beitragen konnte.^(732a) So wird seine Behauptung von der Stellung der Glieder - entweder gekreuzt oder herabhängend - als Unterscheidungsmerkmal einer westlichen Variante Christi=die Akra Tapeinosis (mit gekreuzten Armen) von einer östlichen (mit herabhängenden Armen) von Sergio Bettini und Edward Garrison auf-

729) Millet, Recherches 487. Das Troparion "Α-
 νω σε ἐν θρόνῳ" (Ode I 3 des Kanons Markos von Hydrus)
 im Τριώδιον 408. Vor den Heiligen Gaben wird von
 dem Zelebranten ~~λεῖσε~~ das Troparion "Ἐν τόφῳ
 σωματικῶς" am Ende des Prothesis-Offiziums und nach
 der Einführung der Opfergaben in den Altar rezitiert
 (Zitate bei Millet, ibid. 487³ und Brockhaus, Kunst
 in Athos -Kl. 64 f.) Siehe unten S. 277 f.

730) Millet, a.a.O. 487. Über den Namen vgl.
 oben S. 226 ff.

731) Ibid. 486. Vgl. das Millet'sche Zitat in der
 Anm. 725.

732) Darüber ausführlicher im Vierten Teil.

732a) Von der unser Thema angehenden Literatur ist
 mir die Arbeit von H. Löffler, Ikonographie des Schmer-
 zensmannes (Diss. Berlin 1922, ungedruckt geblieben)
 unzugänglich.

genommen⁽⁷³³⁾. Seine Idee von der Entstehung des Typus durch eine Kontamination der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist von André Grabar und Viktor Lazarev zu einer Theorie von zwei Typen und zwei Quellen weiterentwickelt. Grabar⁽⁷³⁴⁾ unterscheidet einen Typus mit Christus zwischen der Gottesmutter und dem Apostel Johannes (Tirnovo)⁽⁷³⁵⁾, der von der Kreuzabnahme, und einen mit Christus allein (Petropol. 105 Abb. 40 a-b), der von der Kreuzigung stammt; an den Anfang der Entwicklung stellt Grabar gleichfalls die Ikone aus Jerusalem (Abb. 39); ebenso Lazarev⁽⁷³⁶⁾.

Auch für Erwin Panofsky hat sich das Sujet der Akra Tapeinosis nach einem ikonographischen Prozess ausgebildet⁽⁷³⁷⁾; er behauptet ebenfalls, daß seine Geschichte in Jerusalem mit der Ikone Abb. 39 beginne, stellt aber dazu den Typus der Ikone in der Casa Horne mit der Christus umarmenden Gottesmutter⁽⁷³⁸⁾. Den Christus-Typ entnimmt Panofsky aus einer Kombination des Kruzifixus (Haltung des Rumpfes, Neigung des Kopfes) und des im Grabe liegenden Christus, wie er uns auf den gestickten Epitaphioi begegnet⁽⁷³⁹⁾. Die Gottesmutter dieser nach Panofsky ursprünglichen Synthese stammt, nach ihm, aus einer Vereinfachung der Threnos-

733) Sergio Bettini, Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna 1940, 32 ff., Garrison, Burlington Magazine 89, 1947, 211.

734) Grabar, L'art relig. en Bulgarie 272 f.

735) Siehe oben S. 216.

736) Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957, Arch. i Živ, 250 f. Salbot-Lice, Icons of Cyprus 78 f. bezeichnet unser Sujet als eines "hybridischen" Charakters; die Formal-Abhängigkeit der Akra Tapeinosis von der Kreuzigung und der Kreuzabnahme wird weiter von Hersmann, Der Schmerzensmann VII, aufgenommen.

737) Panofsky, in Festschr. f. Max Friedländer 261ff.

738) Über die letztere siehe oben S. 224.

739) Über die Epitaphioi ausführlicher im Vierten Teil, Kapitel II.

Darstellung. Weiter nimmt er an, daß die Darstellung Christi Akra Tapeinosis von Anfang an in der Gestalt einer Halbfigur aufgetreten ist, von der in der Kuppel befindlichen Darstellung des Pantokrators aber auch von der Darstellung Christi auf den Epitaphioi beeinflusst. Eine Einwirkung des Pantokrators behauptet auch Hubert Schrade, nimmt aber als Ausgangspunkt zur Ausbildung unseres Sujets den Typus Christi der Auferstehungsdarstellung, wo er vollfigurig, seine Wunde zeigend, dargestellt wird (740).

Venetia Cottas, Rudolf Berliner und D. Medaković beschränken die Formal-Beziehung der Akra Tapeinosis auf die Kreuzabnahme (741), während Garrison anlässlich des Beispiels in Torcello enge Beziehungen zur Kreuzigung annimmt (742).

Milletts Idee vom sakramentalen Inhalt der Akra Tapeinosis wurde weiter von Schrade (743), besonders von Bauerreiss (744), dann von Willoughby (745), Ortmayr (746), Lazarev (747) und insbesondere von Myslivec (748) ausgewertet. Ferencrhin wurde eine Idee vom unhistorischen Charakter der Akra Tapeinosis, nämlich als einem Symbol der Vereinigung der Antithesen "Leben" und "Tod" in Christus, von Panofsky und Schrade weiterentwickelt (748a).

740) Schrade, in Deutschkundliches 165 f. (Pantokrator), 166 (Epitaphioi) und 172 ff. (Auferstehung).

741) Cottas, Att. V. Congr. Int. St. Biz., II, 100, Berliner, Das Münster 9, 1956, 104 und 112, Medaković, Zbornik Vizantol, Inst. 4, 1956, 190 ff.

742) Garrison, Burlington Magazine 89, 1947, 211. für die Tafel in Torcello siehe oben S. 222.

743) Schrade, a.a.O. 164, 176 f.

744) Romuald Bauerreiss, Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluß auf die Mittelalterliche Frömmigkeit, München 1931, 3 ff., ders., 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης 49 ff., 53 ff. Vgl. Thomas, in Ecclesia 215 ff.

745) Willoughby, The Four Gospels 178 f.

Die Herleitung der Akra Tapeinosis aus den Vorstellungen über die Passion Christi, von Millet durch die ikonographische Heranziehung des Typus aus der Kreuzabnahme und aus Texten des Offiziums des Karstags angedeutet, wurde von Cottas und Myslivec weiter vorangetrieben, und zwar von jener in Beziehung zum Kirchenraumspiel, von diesem in Beziehung zu Texten aus den Passions-Zeremonien und von beiden in Zusammenhang mit der symbolischen Gestalt Christi als "Amnos", d.h. dem liegenden geschlachteten Christus als eucharistischem Symbol⁽⁷⁴⁹⁾. Schließlich suchte Myslivec den Anlaß zur Inspiration der Darstellung der Akra Tapeinosis in den theologischen Ideen während der christologischen Dispute des 12. Jahrh., wovon nach ihm der Typus des im Grab stehenden Christus kommen müßte⁽⁷⁵⁰⁾. Was sich einprägt, ist die Figur des aufrecht stehenden Toten. Betreffs ih-

746) Ortmayr, Riv. Arch. Christ. XVIII, 1941, 105 f.

747) Lazarev, Ežegodnik Inst. Ist. Isk. 1957, Arch. i Živ. 254.

748) Myslivec, Dvě studie 287.

748a) Panofsky, in Festschr. f. Max Friedländer 266, Schrade, in Deutschkundliches 166 f. Betreffs des Inhalts unseres Sujets geht Berliner, Das Münster 9, 1956, 113 zu der Lehre über die zwei Naturen in Christus zurück.

749) Cottas, L'influence 37 ff., ders., Atti V Congr. Int. St. Biz., II, 99ff., Myslivec, a.a.O. 29 ff., 43 ff. Ursprünglich auch Thomas, Riv. Arch. Christ. 10, 1933, 69 f.

750) Myslivec, a.a.O. 48 ff.

rer Entstehungszeit geht man manchmal bis ins 6. Jahrh. zurück^(750a).

Man kann die Fülle der meistens widersprechenden Ansichten über die Entstehung und Bedeutung der Akra Tapeinosis, samt ihren abendländischen Varianten, kurz in zwei grundsätzlich von einander verschiedene Betrachtungs-Weisen unterscheiden. Nämlich die von Millet, dem Meister der Ikonographischen Analyse, vertretene aber mechanistische Methode, nach der die Gestalt Christi als Akra Tapeinosis aus der Darstellung der Kreuzabnahme entstand⁽⁷⁵¹⁾; und die von Berliner, der, obwohl er die erwähnte These Millets annimmt, was die Ausbildung unseres Christus-Typus betrifft, doch, aufgrund der Voraussetzung, daß die christliche Religion einen Sinnreichtum und eine Vielfalt von Themata zuläßt, die formale Analyse zugunsten der mit einem gelegentlich in Erscheinung getretenen Thema verbundenen Vorstellungen und Gefühle ablehnt⁽⁷⁵²⁾. Nach Berliner konnte der mittelalterliche Künstler nach einheitlichen Konzeptionen originell zeichnen⁽⁷⁵³⁾.

^{750a)} Schrade, in "Deutschkundliches 166. Ortmayr, Riv. Arch. Christ. 18, 1941, 100 f. und 106 sieht in unserem Christus-Typ eine Schöpfung des Papstes Gregor VII, während seines Aufenthalts zu Konstantinopel, gegen die Lehre des Patriarchen Eutychios; für eine Schöpfung der Zeit Gregors VII, hält ihn auch Bauerreiss, in "Pro mundi vita" 64.

751) Siehe oben S. 237 f.

752) Berliner, Das Münster 9, 1956, 100f.

753) Ibid., 106 f.

Berliners These ist also, daß der tote und doch aufrecht stehende, gegen das Kreuz gelehnte und mit den Armen zur Bestattung bereitete Christus die Akra Tapeinosis eine theologische Konzeption enthält⁽⁷⁵⁴⁾. Unsere Aufgabe besteht nun darin, den ursprünglichen Typus der Akra Tapeinosis zu untersuchen, um damit den Prozess der Phantasie des mittelalterlichen Künstlers, was unser ikonographisches Thema anbelangt, festzustellen. Was für eine Andachtsfigur sah der mittelalterliche Gläubige zuerst?

4. Ikonographische und inhaltliche Analyse.

a. Irrtümliche Voraussetzungen: Die Erforschung des Themas Christus die Akra Tapeinosis hat durch einen Irrtum und dabei durch ein Missverständnis, um die Ikone in Jerusalem (Abb. 39), begonnen. Der Irrtum bestand darin, daß man die Emailtäfelchen, die das zentrale Sujet umrahmen, mit dem Thema der Ikone in einen zeitlichen und sachlichen Zusammenhang brachte. Zweifelsohne gibt es eine ideelle Beziehung zwischen dem zentralen Sujet und denen auf dem Rahmen. Da der Typus Christi=die Akra Tapeinosis im Kult als gleichbedeutend mit einer Kreuzigungs-Darstellung galt⁽⁷⁵⁵⁾, ist die Stellung der Gottesmutter und des Apostels Johannes beiderseits des geschlachteten Christus verständlich, ungeachtet einer chronologischen Diskrepanz zwischen

754) Ibid., 113.

755) Vgl. oben S. 207 f.

der zentralen Figur und den Emailtäfelchen⁽⁷⁵⁶⁾.
Verständlich ist auch die Hinzufügung der ersten Gruppe der Heiligen Frauen und Josephs von Arimathia mit Nikodemus, die von einer Grablegungs-Darstellung abgetrennt wurden. Aber die Zusammensetzung aller dieser ikonographischen Elemente auf unserer Ikone stammt höchstwahrscheinlich erst aus dem 18. Jahrh.⁽⁷⁵⁷⁾.
Die Jerusalemitanische Ikone bildet also keineswegs ein unbestreitbares Beispiel zur Begründung einer Theorie über die Herkunft der Akra Tapeinosis. Noch weniger kann unser Thema in Jerusalem beheimatet werden⁽⁷⁵⁸⁾, da sich diese Ikone dort erst seit dem Jahre 1770 befindet⁽⁷⁵⁹⁾.

Betrachten wir weiter auf der Jerusalemitanischen Ikone die Themata der Hetoimasia (oben) und des Grabes (unten), deren polare Anordnung den Anlaß zur Begründung der Theorie von der Akra Tapeinosis als eine Vision von dem toten und zugleich lebenden Christus, und als eines Symbols, durch das die Idee über die Vereinigung des "Lebens" und des "Todes" in Christus versinnbildlicht wird, gab⁽⁷⁶⁰⁾. Nehmen wir an, daß

756) Eine detaillierte Studie und eine entschiedene Datierung der Jerusalemitanischen Ikone fehlt uns noch. Sie wird vom 11. bis zum 13. Jahrh. und ihr Rahmen-Ornament im 14. Jahrh. angesetzt (siehe die Literatur Anm. 623); im 13. Jahrh. von Amiranachvili, Emaux de Géorgie 21 f. Ein Vergleich der Rahmen-Emailen, wovon ein Teil vielleicht ins 12. Jahrh. zu datieren ist, und den zwei schwebenden Engel, dem Nimbus Christi zu beiden Seiten, die sich durch die Freiheit ihrer Zeichnung und ihre ausladenden Gebärden auszeichnen, deuten wahrscheinlich für die zentrale Figur auf die erste Hälfte des 13. Jahrh. hin.

757) Siehe oben S. 206.

758) Siehe oben S. 238 (Millet) und 240 (Panofsky).
Eine jerusalemitanische Abstammung schreiben der Akra Tapeinosis ebenfalls Mersmann, Schmerzensmann.

die betreffenden Sujets mit der zentralen Figur gleichzeitig sind, und daß das spätere Arrangement der Ikone ihre ursprüngliche Anordnung bewahrt hat:

Die Het imasia, entweder zwischen oder ohne Engel und den kosmischen Symbolen, auf der oberen Seite eines Rahmens begegnet uns oft und zwar in Beziehung zu zentralen Themata wie der Kreuzigung⁽⁷⁶¹⁾, dem Pantokrator⁽⁷⁶²⁾, der Deesis⁽⁷⁶³⁾, der Gottesmutter⁽⁷⁶⁴⁾ und verschiedenen Heiligen⁽⁷⁶⁵⁾; noch auf den Epitaphioi

VII-VIII, Thomas, in "Ecclesia" 219 und Cottas, in Atti V Congr. Intern. St. Biz. II, 102 zu, die letztere aber aufgrund des Kreuzes "Niketerion" (siehe unten S. 262).

759) Siehe oben S. 206.

760) Siehe oben S. 238 und 242.

761) 'Kreuzeskästchen in der Ermitage (um 1100) (Bank, Ikusstvo Viz. v Ermitaža 129 Abb. 87).

762) Pala d'Oro; Venedig (Pasini, Il tesoro 145 Taf. XIX, Brehier, Sculpt. et arts mineurs 92 Taf. LXVIII, Fellicetti - Liebenfels, Gesch. byz. Ikonenmal. Taf. 22-23), Ikone in Gelati - Kl. Mingrelia (11. Jahrh.) (Amiranachvili, Emaux de Géorgie 70 f.), Ikone der Tret'jakov-Galerie, Moskau (zweite Hälfte des 13. Jahrh.) (Lazarev, Iskustvo Novg. 46 Taf. 32) u.a.m.

763) Ikone im Sinai-Kl. (11-12. Jahrh.) (G. u. M. Soteriu, Εἰκόνες Σινῆ 95 f. Abb. 83).

764) Ikone in Freising (siehe Anm. 343).

765) Ikone des Theologen Johannes im Laura-Kl., Athos (Anfang des 13. Jahrh.) (N.P. Kondakov, Pamiatniki christianskago iskusstva na Afoně, Petersburg 1902, 114 f. Taf. XXXIV, Wladimir Zoloziecki, Das byzantinische Kunstgewerbe in der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Periode, in H.Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, V, Berlin (1932), Abb. auf d. S. 156), Mosaik-Ikone der Heiligen Anna im Batopedi-Kl., Athos (Kondakov, a.a.O. 113 f.

mit dem liegenden geschlachteten Christus (Amnos) als zentrale Thema⁽⁷⁶⁶⁾. Auf dem Rahmen ringsherum stehen in diesen Fällen andere heilige Personen (Apostel, Heilige usw.). Bei den erwähnten Beispielen wird durch die auf dem oberen Rahmen dargestellte Hetoimasia einfach die himmlische Landschaft angedeutet, mit anderen Worten, die Personen des zentralen Themas mit den darum herum dargestellten sind auf dem Himmel zu verstehen, wo die Gottheit thront. Dies wird deutlicher auf dem Epitaphios in Berati, Albanien (aus dem Jahre 1376)⁽⁷⁶⁷⁾, auf dessen unterem Rahmen ein Doppelkreuz mit der Dornenkrone zwischen Seraphim dargestellt ist, d.h. ein Thema, das inhaltlich mit der auf dem oberen Rahmen befindlichen Hetoimasia identisch ist; ebenfalls auf dem Kreuz in Cosenza, mit dem unter dem Gekreuzigten dargestellten Thron-Altar⁽⁷⁶⁸⁾. Offenbar hat die Hetoimasia auch auf der Jerusalemitanischen Ikone mit einem solchen allgemeinen Sinn Platz gefunden. Sie bildet keinen Gegensatz zu dem unten dargestellten

Taf. XII, Felicetti-Liebensfels, Gesch. byz. Ikonenmal. 64, Taf. 74, O. Wulff - M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge, Hellerau bei Dresden 1925, 56 und 260 f. Abb. 18), Mosaik-Ikone des Hl. Nikolaos im Ioannes Theologos-Kl., Patmos (11. Jahrh.) (Anna Maraba-Chatzenikolau, Δελτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρ., Per. IV., 1, 1959, 130 und 132 Taf. 52, Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 162) u.a.m.

766) Epitaphios in Berati (siehe Anhang III Nr. 8).

767) Siehe Anm. 766.

768) Vgl. oben S. 103 f.

Grab; und zwar deshalb, weil es sich hier um das leere Grab, also um das Thema der Auferstehung⁽⁷⁶⁹⁾ und nicht des im Grabe liegenden Christus, handelt. Demzufolge braucht man keine Antithese von Begriffen, wie "Thron-Grab" ("Ἀνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ" ⁽⁷⁷⁰⁾), um die Anordnung der Rahmen-Täfelchen der Jerusalemitanischen Ikone und damit des Sujets der Akra Tapeinosis zu verstehen. Die Antithese "Thron" und "Grab" tritt in der Ikonographie erst in der Spätzeit auf⁽⁷⁷¹⁾, und allem Anschein nach spiegeln sich in der Anordnung

769) Siehe oben S. 205.

770) Siehe oben S. 238 f.

771) Im ikonographischen Programm der Prothesis-nische: Christus entweder auf dem Grab oder als Akra Tapeinosis, und oben - in dem Nischen-Gewölbe - nochmals, auf dem Thron sitzend oder von Seraphim getragen, dargestellt (Beispiele bei Brockhaus, Die Kunst in Athos-Kl. 64 f., J.D. Stefanescu, L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, 52 f ; vgl. Millet, Recherches 487, Myslivec, Dvě studie 32). Als Entstehungszeit für das Thema "Oben auf dem Thron" kann man die Palaiologenzeit annehmen, nach einer Analogie z.B. zur Ikonographie des Troparions "Der Engelchor war erstaunt" ("Τῶν ἀγγέλων ὁ ὄμιλος κατεπλήγη") - beim Karsamstags-Orthros (Τριώδιον 407 a) - im Serbischen Psalter Cod. Monac. 4 f^o 228^r (Strzygowski, Miniaturen Serb. Psalt. 85 Taf. LIX, 149)..

der Jerusalemitanischen Ikone die ikonographischen Vorstellungen der Zeit ihres letzten Arrangements wieder, nämlich die des 18. Jahrh. (772). Millets ursprüngliches Mißverständnis des leeren Grabes auf der Jerusalemitanischen Ikone wurde von den seit-herigen Erforschern unseres Themas wiederholt und weitergetrieben⁽⁷⁷³⁾. Als Schluß der Erörterung der Jerusalemitanischen Ikone kommt nur die Bestätigung, daß die frühesten Beispiele für die ikonographische Beziehung des von der Gottesmutter und dem Apostel Johannes begleiteten Christus=die Akra Tapeinosis zur Kreuzigung durch das Kreuzkästchen Tamars (Abb. 53) und die Ikone in Torcello⁽⁷⁷⁴⁾ vertreten werden.

Einen Irrtum beging Millet noch durch die Heranziehung des Typus Christi als Akra Tapeinosis aus der Ikonographie der Kreuzabnahme. Zu dieser Theorie kam er durch die von ihm formulierte Unterscheidung zwischen zwei Varianten: einer ursprünglichen mit oberhalb des Ellbogens abgeschnittener Halbfigur Christi und mit fest an den Rumpf angelegten Armen, wie die Beispiele im Cod. Petropol. 105 (Abb. 40 a-b), denen Millet auch das Beispiel zu Gradac (Abb. 41) und zwar in engster Nachbarschaft mit der Miniatur Petropol. 105 f^o 65^v (Abb. 40a) zuordnete⁽⁷⁷⁵⁾ und einer anderen mit vor der Brust gekreuzten Händen, die nach Millet etwas später in Erscheinung getreten ist.⁽⁷⁷⁶⁾ Als Mittelglieder der Ikonographischen Entwicklung zu der ersten Variante nahm Millet Christus-Motive bei Dar-

772) Vgl. oben S. 206.

773) Panofsky, in Festschrift Max Friedländer 262, Schrade, in Deutschkundliches 166, Mersmann, Schmerzensmann VII; Myslived, a.a.O., 16 und 41 sieht in dem Grab ein Symbol des "toten geschmähten Christus-Menschen".

774) Siehe oben S. 222.

775) Millet, Recherches 484; seine Vergleichung aufgrund einer unrichtigen Zeichnung der Gradacer Wandmalerei.

776) Siehe oben S. 236 f.

stellungen der Kreuzabnahme an, wie in den Miniaturen Par. Gr. 510 f^o 30^v, Florent. Conv. Soppr. 160 f^o 213^v und Par. Syr. 355 (= Evangeliar aus Melitene, Etschmiadzin, Patr.-Bibl. 362 G) (777). Grabar fügte die Wandmalerei zu Photi in Kreta hinzu (Abb. 54) (778).

Die von Millet behauptete typologische Klassifizierung, nach den genannten (östlichen - westlichen) Varianten, ist unhaltbar, da, wie schon Myslivec bemerkte, früh zu datierende Beispiele mit gekreuzten Gliedern auch im Osten begegnen: Savane-Kirche (779). Dabei zeigt uns eine aufmerksame Betrachtung von Abbildungen des Beispiels in Gradac, daß Christus hier, trotz der fest am Rumpf anliegenden Arme, ebenfalls mit gekreuzten Händen gedacht ist; nur, daß die Hände hier sich tiefer unter der Brust kreuzen und die Halbfigur Christi ungefähr an den Ellbogen abgeschnitten ist (Abb. 41) (780). Und die Nachprüfung unseres Materials hat schon zu dem Schluß geführt, daß der Unterschied zwischen den betreffenden beiden Varianten nur in der Stellung der gekreuzten Glieder - gekreuzte Hände (die erste Variante) oder gekreuzte Arme (die zweite Variante) - tatsächlich besteht (781). Es ist also ein frühes Vorbild mit niedrig gekreuzten Händen vorauszusetzen; das bedeutet, daß die Variante, die man von der Kreuzabnahme herleiten wollte, einer von der letzteren unabhängigen Entwicklungs-Linie folgen muß.

777) Millet, Recherches 486. Für Par. Gr. 510 und Laur. Conv. Soppr. 160 vgl. ib. 471, und für das Evangeliar aus Melitene 473.

778) Grabar, Peint. rel. en Bulgarie 271, Das Beispiel in Photi bei Millet, a.a.O. 473 f. Abb. 499. Darüber ausführlicher unten S. 286 ff.

779) Myslivec, Dvě studie 20. Über die Savane-Kirche vgl. oben S. 207.

780) Siehe oben S. 208 f.

781) Siehe oben S. 208 f.

b. Erforschung des Archetypus: Das zu suchende Vorbild mußte ein vollfiguriges sein. Zu dieser Bedingung führt die Tatsache, daß es frühe Beispiele Christi als Akra Tapeinosis gibt, die ihn mit dem Lendengürtel und bis zu den Hüften darstellen: Cod. Monac. Lat. 23094 (Abb. 43), Volotovo (Abb. 44)⁽⁷⁸²⁾. Der Lendengürtel bildet ein Charakteristikum dafür⁽⁷⁸³⁾. Die Vermutung Panofskys für ein Auftauchen des Typus Christi= die Akra Tapeinosis von Anfang an in Halbfigur⁽⁷⁸⁴⁾ bleibt also unbegründet. Der formale Prozess müßte umgekehrt verlaufen: von der voll- zur halbfigurigen Gestaltung.

Im Gegensatz nun zu Berliners Ablehnung des Klassifizierens⁽⁷⁸⁵⁾., aber doch in Übereinstimmung mit ihm über die Fähigkeit der mittelalterlichen Phantasie zur inneren Schau⁽⁷⁸⁶⁾, hätte man, um das Thema der Akra Tapeinosis richtig begreifen und verfolgen zu können, folgende Charakteristika dafür festzusetzen: Eine Voll- oder Halbfigur Christi, nach seiner Passion Konzipiert, nackt, mit vor der Brust oder vor dem Bauch gekreuzten - im letzteren Falle bei der Halbfigur oft unsichtbaren - Händen und mit nach links geneigtem Haupt, die Augen geschlossenen⁽⁷⁸⁷⁾. Die vorangegangene Nachprüfung des Materials hat schon zu dem Ergebnis geführt,

782) Dazu die späteren Beispiele: Diptychon-Flügel in Meteora (Abb. 50), Zypern-Ikonen in Buno (Abb. 51) und St. Neophytos-Kl. (Abb. 52).

783) Vgl. oben S. 210 f; bezeichnenderweise auch in der florentinischen Miniatur Abb. 45 (siehe oben S. 212).

784) Siehe oben S. 241.

785) Berliner, Das Münster 9, 1956, 100.

786) Vgl. oben S. 159.

787) Der Typus Christi= die Akra Tapeinosis bezieht sich weder, obwohl es formale Ähnlichkeiten gibt, auf den Ecce Homo (Io. 19, 4-6), den man in der Spätzeit in den Kirchen an den ersten Tagen der Karwoche anstatt der Akra Tapeinosis verwendet (vgl. oben S. 202).

daß das Kreuz kein unentbehrliches Element für den Typus bildet⁽⁷⁸⁸⁾; ebenso wenig der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης⁽⁷⁸⁹⁾.

Die erwähnten Charakteristika treten uns in der Figur Christi auf der Stickerei - einem Aër oder Katapetasma - des Museums der Serbischen Orthodoxen Kirche, Belgrad, aus der Fruška Gora (Remeta Grande), aus der Zeit von Kral Milutin Uroš (1282-1321) entgegen (Abb. 55)⁽⁷⁹⁰⁾: Christus in Vorderansicht, vollfigurig, nackt, die Hände am Bauch gekreuzt und mit den Wunden des Gekreuzigten, allein mit aufrecht stehendem Haupt, und, anstatt des Gürtels, mit einem Parament, bzw. mit dem Aër die Hüften verhüllt⁽⁷⁹¹⁾;

Die Verwirrung bei Cottas, L'influence 37^{ff}., aber von ders., Atti V Congr. Int. St. Biz., II, 99 f., nicht wiederholt. Für den Unterschied Erwin Panofsky, "Jean Hey's "Ecce Homo". Speculations about its author, its donor, and its iconography, Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles V, 1956, 95 ff.); noch auf dem im Sarkophag stehenden auferstehenden Christus, wie im Missale Perugia, Biblioteca Capitolare Nr. 6 f^o 187^r (so bei Hugo Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, 48 f. und 108 Taf. 58 c. Diese Ansicht wird besonders von Schrade - siehe oben S. 241 - verteidigt). Weiter kann man nicht durch Berliner trüben - ohne Charakteristika - Begriff des "Erlösers" (Berliner, Das Münster 9, 1956, 104) eine Typen - (und Formen) - Entwicklung geschichtlich verfolgen; andererseits läßt sich mit der schematischen Klassifizierung bei Kaninowski, Genesa 100 ff. nicht die innere Beziehung der Typen zueinander und ihre Entwicklungs-Linie erklären.

788) Siehe oben S. 211 f.

789) Siehe oben S. 226 ff.

790) Siehe Anhang III Nr. 2

791) Über die liturgische Verwendung des Aërs ausführlicher im Exkurs II.

ihm zu beiden Seiten Seraphim und andächtig schwebende Engel - seine himmlischen Wächter; Inschrift IC - XC. Christus ist in eine himmlische Landschaft (Sterne, Kreuzchen) hineingestellt, ohne irgendein an die Passionsereignisse erinnerndes Kennzeichen (Steinplatte, Passionssymbole usw.). Er ist gedehnt und mit gekreuzten Händen konzipiert, nach Art der bereits zur Bestattung fertig gemachten Toten und in kaum gebrochener axialer Symmetrie, nach einer immer in der byzantinischen Kunst geltenden Formal-Regel. Es handelt sich dabei keineswegs um die Figur eines aufrecht stehenden Toten, sondern um die eines liegenden, aber von vorne und zugleich in Vogelschau gesehen, nach der Art des mittelalterlichen Sehens, im Gegensatz z.B. zum Sehen Mantegnas⁽⁷⁹²⁾. Danach sind die Nebenfiguren symmetrisch koordiniert. Es wäre ein Irrtum, in dieser Figur einen Gekreuzigten mit weggenommenem Kreuz zu sehen. Sie gibt einfach den Begriff des die Passion ertragenen Christus wieder, ohne weitere zeitliche oder räumliche Bestimmung hinsichtlich der letzteren. Positiv ausgedrückt: durch die Figur Christi auf der Belgrader Stickerei wird die sakramentale Deutung seiner Passion, mit anderen Worten das durch das eucharistische Brot antitypierende und durch den Aër verhüllte Christus-Lamm ('Αρνός) ver-sinnbildlicht. Gehaltlich erinnert die betreffende Komposition am nächsten an das Cherubikon-Gebet, das während der Zeremonie der Darbringung der Heiligen Gaben zum Altar leise von dem Zelebranten rezitiert wird: Christus als Opfer, aber zugleich Herrscher aller himmlischen und irdischen Wesen, dem die himmlischen

792) Tafel mit der Begräbnis-Klage, Mailand Pinacoteca Brera, Venturi, Storia dell'arte ital. VII 3, Abb. 166, P. d'Ancona-M.L. Gengaro, Umanesimo e Rinascimento, Turin 1958, Abb. 408; auch bei Fritz Knaap, Andrea Mantegna, Stuttgart-Leipzig 1910, Taf. 115-117 und Guisepppe Fiocco, Mantegna /1936/ Abb. 147-148.

Mächte in Ehrfurcht dienen⁽⁷⁹³⁾. Die Belgrader Sticke-
rei ist höchstwahrscheinlich eine Replik des von
Anton von Novgorod (1200) erwähnten Aër mit dem
Namen "Jerusalem", in der Hagia Sophia Konstanti-
nopels^(793a).

Im Vergleich zu anderen Darstellungen des Christos-
Amnos, bei denen er seitlich gesehen dargestellt
wird, wie z. B. auf der Wandmalerei in Samari, Messe-
nien (13. Jahrh.) - Abbildung eines durch die Figur
des Christos-Amnos geschmückten Aër (Abb. 56)⁽⁷⁹⁴⁾ -
wirkt die Darstellung auf der Belgrader Stickerei un-
mittelbar, kraftvoll und mit der Klarheit eines Sym-
bols. Die Darstellung in Samari, die dasselbe eucha-
ristische Symbol abbildet, wirkt jedoch weniger aus-
drücklich, da in ihrer seitlichen Stellung, wie auch
in der Haltung der Arme, parallel ausgestreckt eine
Einwirkung der Ikonographie des Threnos fühlbar ist.⁽⁷⁹⁵⁾

793) "Οὐδεὶς ἄξιος προσέρχεσθαι ἢ προσεγγίζειν ἢ
λειτουργεῖν σοι, Βασιλεῦ τῆς δόξης. Τὸ γὰρ διακονεῖν
σοι μέγα καὶ φοβερόν καὶ αὐταῖς ταῖς ἐπουρανίαις δυ-
νάμεσιν. Ἄλλ' ὅμως διὰ τὴν ἁφατον καὶ ἀμέτρητον σου
φιλανθρωπίαν ἀτρέπτως καὶ ἀναλλοιδῶς γέγονας ἄνθρωπος
... Σὺ γὰρ μόνος ... δεσπόζεις τῶν ἐπουρανίων καὶ ἐπι-
γείων ... ὁ τῶν Σερεφεῖμ Κύριος ... Σὺ γὰρ ὁ προσφέρων
καὶ ὁ προσφερόμενος, ὁ προσδεχόμενος καὶ διαδιδόμενος"
(Goar, Εὐχολόγιον 58, Brightman, Liturgies East. and
West. 377, Trembelas, Λειτουργία 71 - 76).

793a) de Khitrowo, Itinéraires russes I 1, 94.
Ausführlicher im Vierten Teil, Kap. 1.

794) Millet, Recherches 499 Abb. 536, Cottas, Atti
V. Congr. Intern. St. Biz. II, 101 Taf. XXVIII, 2.

795) Beispiele bei Millet, a.a.O. Abb. 529 (Laur.
Plut. VI 23 f^o 163), 531 (Parma Palat. 5 f^o 90^v) u.a.m.

ihre eucharistische Bedeutung wird inschriftlich durch den Text Io. 6,56 erklärt⁽⁷⁹⁶⁾. Dies bedeutet, daß die Figur auf der Belgrader Stickerei ikonographisch früher ist als die Figur in Samari.

Es ist selbstverständlich, daß wir mit der Figur der Stickerei in Belgrad noch nicht den Typus Christi = die Akra Tapeinosis erreicht haben; ihr fehlt das vornehmste Charakteristikum, nämlich die Neigung des Hauptes. Im Vergleich mit den Figuren Christi auf den mehr oder weniger gleichzeitigen gestickten Aeren steht die Belgrader Frontal-Figur ganz vereinzelt da, da alle jene, ebenfalls mit am Bauch gekreuzten Händen, seitensichtlich konzipiert sind⁽⁷⁹⁷⁾. Woher kommt die Frontalität des Christos-Amnos auf der Stickerei in Belgrad? Die Annahme einer Einwirkung von dem schon existierenden Typus Christi, der Akra Tapeinosis, zu ihrer Erklärung wäre undenkbar ohne eine Übernahme auch der Neigung seines Hauptes, die das charakteristischste Motiv der Akra Tapeinosis bildet. Allem Anschein nach ist der ikonographische Prozess vom frontalen Haupt zum geneigten gegangen, gerade wie es uns die Ikonographie des Gekreuzigten lehrt. Es bleibt also zur Erklärung der Frontalität der Belgrader Figur Christos-Amnos nichts anderes als die Vermutung, daß hier ein "archaischer" Typus überliefert ist, d.h. ein früherer als der von Christus, der Akra Tapeinosis. Auf diesen Christus-Typus, der eine Vorstufe zur Akra Tapeinosis bildet, ist eine Einwirkung von dem Gekreuzigten der entwickelten Phase, d.h. durch eine Nachahmung der Neigung seines Hauptes, ohne weiteres denkbar.

796) Millet, a.a.O. 499₄.

797) Aër aus Ochrid (Anhang III Nr. 1), Aër aus Thessalonike, Athen, Byzantinisches Museum (Anhang III Nr. 3) und danach auf den Epitaphioi.

Die Umbildung des erwähnten Typus des geschlachteten Christus zu demjenigen der Akra Tapeinosis mußte mit seiner Verwendung auf den Ikonen vollendet sein, da die letzteren im Kult als gleichbedeutend der Kreuzigungs-Darstellung gebräuchlich waren⁽⁷⁹⁸⁾. Fernerhin mußte das "archaische" Vorbild eine Darstellung in Vorderansicht sein, wie die auf einem Katapetasma, d.h. einem Vorhang, der in der mittleren Tür zum Altarraum - in der Ὠραία Πύλη - oder im Altars-Ziborium, hing⁽⁷⁹⁹⁾.

Es ist nun bemerkenswert, daß genauso, d.h. in Vorderansicht, die rätselhafte heilige Sindone, die früher in dem kaiserlichen Palast in Konstantinopel aufbewahrt wurde, gesehen war; namentlich wurde sie nach Robert de Clari, dem Historiographen des Vierten Kreuzzugs, von 1202 bis 1204 jeden Freitag in den Blachernen-Kirche senkrecht aufgehängt, damit man die Figur Christi auf ihr sehen konnte⁽⁸⁰⁰⁾. Man glaubt,

798) Siehe oben S. 207 f.

799) Für das Katapetasma ausführlicher im Exkurs II. Eine Erinnerung an jene alte Ikonographie des in der Horaia Pyle hängenden Vorhangs bilden in der Spätzeit die Beispiele mit einer Ecce-Homo-Darstellung: ehemals in der Kirche St. Johannes des Täufers auf der Burg in Zante (Xynopolulos, Ἐκεδίσματα 246), St. Trinitätskirche, in Korfu (ibid. 320). Vgl. auch die Notiz im Anhang III Nr. 2.

800) Rober de Clari, La conquête de Constantinople, (Ausz. Philippe Lauer, in der Reihe: Les classiques français du Moyen Age, publiés sous la direction de Mario Roques), Paris 1924, 90: "Et entre ches autres en eut un autre des moustiers que on apeloit medame Sainte Marie de Blakerne, ou li sydoines, la ou nostres Sires fu envelopés, i estoit, qui cascuns des venres se drechoit tous drois, si que on i pooit bien voir le figure Nostre Seigneur". Vgl. Paul Vignon, Le Saint Suaire de Turin, Paris 1939, 98 und 104. Angaben für die Zeit vor dem Jahre 1200 ib. 103.

daß jene konstantinopolitanische Reliquie mit dem in Turin erhaltenen Heiligen Leichentuch (Sacra Sindone) (Abb. 57) identisch ist.⁽⁸⁰¹⁾ Bezeichnenderweise fallen die ikonographischen Züge der Belgrader mit dem Namen des Krals Milutin Uroš verbundenen Stickerei (Abb. 55) völlig mit denen der Turiner Reliquie zusammen; und man kann demzufolge daraus entnehmen, daß sich in der belgrader Stickerei höchstwahrscheinlich die Charakteristika der konstantinopolitanischen Reliquie wieder spiegeln.

Die Lokalisierung des Ursprungs der Akra Tapeinosis in der Hagia Sophia⁽⁸⁰⁴⁾ macht die Vermutung höchstwahrscheinlich, daß ihr Christus-Typus von der erwähnten Reliquie im kaiserlichen Palast inspiriert gewesen sei. Dürfte man diese Vermutung weiter treiben, so könnte man den Eintritt der Abbildung der Sindone-Reliquie in den Kult als einen Ausgleich für das Zurücktreten - um 1100 - der anderen Tuchreliquie, nämlich des Hagion Mandelion⁽⁸⁰⁵⁾ verstehen und somit die Erscheinung der Akra Tapeinosis in der Zeit Alexios I. Komnenos, bzw. am Anfang des 12. Jahrh., ansetzen. Es ist bezeichnend, daß unser Thema zum erstenmal in der Umwelt der Komnenen-Familie angedeutet wird⁽⁸⁰⁶⁾, was höchstwahrscheinlich bedeutet, daß es nach einer kaiserlichen Anregung in Erscheinung getreten ist. Die inhaltlich-kultische Beziehung der Akra Tapeinosis

801) Vignon, a.a.O. 105 f. Die Turiner Reliquie ist geschichtlich, also ohne Zweifel, seit 1355 bekannt (ib. 95 ff.). Beschreibung ib. 70f. und 85 ff. Taf. II und III; auch Abb. 35 und 36. Unsere Abb. 57 nach Vignon Taf. II.

804) Siehe oben S. 197 und 203.

805) Siehe oben S. 138 f.

806) Siehe Anm. 713.

zum Hagion Mandelion wird fernerhin durch einen ikonographischen Zusammenhang beider miteinander bestätigt⁽⁸⁰⁷⁾. Wiltrud Mersmann hat bereits in anderer Weise, im Hagion Mandelion eine Vorform des Christus= die Akra Tapeinosis gesehen⁽⁸⁰⁸⁾.

807) Russische Ikonen mit dem Thema "Beweine mich nicht, Mutter" (vgl. S. 230) und dem Hagion Mandelion darüber: Russisches Museum, Leningrad, von Niki-for Savin (zweite Hälfte des 16. Jahrh.) (N.P. Kondakov, Die russische Ikone, I, Prag 1928, XV, Nr. LXI Taf. LXII, Schweinfurth, Gesch. russ. Malerei 339 ff. Myslived, Dvě studie 21 Taf. 7, Mersmann, Schmerzensmann VII und XXIII Nr. 3 Abb. 3), Sammlung Einar Krane, Stockholm (Kjellin, Russische Ikonen 222 Abb. 99 auf der S. 196). In der westlichen Kunst seit Anfang des 14. Jahrh.: Miniatur in dem Passionale der Äbtissin Kunigunde (um 1320) f^o 10^r, Univers.-Bibliothek, Prag, (Berliner, Das Münster 9, 1956, 106 Abb. 1), Tafel von Roberto Oderisi (zweite Hälfte des 14. Jahrh.) Fogg. Museum of Art, Cambridge (Mass.) (Berliner, Münchner Jahrb. d. bildenden Kunst, 3.F. 6, 1955, 55 Abb. 1 mit weiterer Literatur). Manchmal begegnet das Hagion Mandelion in der italienischen Kunst an der Vorderseite des Sarkophags Christi hängend dargestellt (Wandmalerei von Lorenzo Monaco in Oblaten, Florenz, um 1400: Siehe Anm. 654). Mehrere Beispiele bei L.A. Endres, Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter, Zeitschrift f. Christl. Kunst 30, 1917, 152 ff., Thomas, Riv. Arch. Christ. 10, 1933, 64 f., Bauerreiss, in "Pro mundi vita" 64. In der englischen Miniatur London, Brit. Mus. Royal Ms 6 E VI f^o 15^v (um 1350) begegnet uns eine Komposition, in der axial von unten nach oben die Kreuzigung, die Akra Tapeinosis und das Hagion Mandelion und ringsherum die Passions-Werkzeuge und die Passions-Reliquien angeordnet sind (Berliner, a.a.O. 51 Abb. 5). Vgl. den ikonographischen Zusammenhang des Hagion Mandelion mit der Kreuzigung oben S. 135.

808) Mersmann, Der Schmerzensmann IX.

Die Erforschung des Archetypus führt zu dem Schluß, daß die Akra Tapeinosis von Anfang an als historische Darstellung aufgestaucht ist, nämlich eine durch die Heilige Sindone vermittelte Abbildung des ins Grab gelegten Christus. Daraus folgt, daß unser Christus-Typus in keiner genetischen Abhängigkeit von dem Typus Christi der Threnos-Darstellung oder der auf den Aëren und den Epitaphioi steht⁽⁸⁰⁹⁾. Eine Beziehung zwischen beiden besteht natürlich, aber sie bedarf einer Erklärung in umgekehrter Richtung als die bisherige⁽⁸¹⁰⁾.

c. Typus-Geschichte, Gehalt: α') Die einfachste Variante: Nach der vorangegangenen Analyse ist es m.E. sicher, daß die Abbildung des im Grab liegenden Gekreuzigten den Ausgangspunkt der Geschichte des Typus Christi die Akra Tapeinosis darstellt. Den ersten Schritt davon zur Ausbildung unseres Typus bildet die Abwandlung des Archetypus durch die Neigung des Hauptes nach links; dies könnte in einem ikonographischen Prozess unter Einwirkung der Kreuzigung⁽⁸¹¹⁾ geschehen sein, da die Akra Tapeinosis als eine der letzteren gleichwertige Darstellung auf der Festtagsikone des Karfreitags verwendet wurde⁽⁸¹²⁾. Somit konnte die Variante ohne das Kreuz hinter Christus entstehen. Unter den frühesten Beispielen: Tafel ehemals im Museo Civico, Arezzo, und Miniatur Flor. Laurent. Plut. XXV 3 f^o 387^r (Abb. 45)⁽⁸¹³⁾. Ikonographisch muß diese Variante als die erste in der Entwicklungs-Linie unseres Sujets eingeordnet werden; eine solche Ausnahme wurde schon von Garrison formuliert.⁽⁸¹⁴⁾

809) Die Beziehung zum Threnos, von Millet, Recherches 486 nur angedeutet (siehe oben S. 239), wurde besonders von Panofsky (siehe oben S. 240), Schrade (siehe oben S. 241), Cottas, L'influence 37, 95 ff., dies. in Atti V Congr. Intern. St. Biz. II, 102 und Mersmann, Schmerzensmann VIII f., verteidigt. Myslivec, Dvě studie 28 f., 40 f. betont mehr eine ideelle als eine Formal-Abhängigkeit.

810) Darüber ausführlicher im Vierten Teil.

β') Die Variante mit dem Kreuz: Durch die zeitliche Folge des ikonographischen Materials, von dem wir Kunde haben, wird faktisch bestätigt, daß Christus= die Akra Tapeinosis in zusammengesetzter Einheit mit dem hinter ihm dargestellten Kreuz in Erscheinung tritt: Jerusalemitanische Ikone (erste Hälfte des 13. Jahrh.) (Abb. 39), Cod. Petropol. Gr. 105 (um 1260-1270) (Abb. 40 a-b), Gradac (vor dem Jahre 1276) (Abb. 41), Ikone in Kastoria (Abb. 41 bis), Kreuzeskästchen Tamars (zweite Hälfte des 13. Jahrh.) (Abb. 55)⁽⁸¹⁵⁾. Ikonographisch aber, da das Kreuz kein unentbehrliches Charakteristikum des Typus bildet⁽⁸¹⁶⁾, muß diese Variante zeitlich der ersteren folgen; sonst wäre die Erscheinung der kreuzlosen Variante unverständlich, außer man vermutete eine Entziehung von Charakteristika, was aber dem Prinzip widerspräche, daß die einfacheren Formen zeitlich vorangehen. Das Kreuz muß also nicht lange nach der Entstehung des Typus Christi= die Akra Tapeinosis als ikonographisches Element eingedrungen sein.

Das Motiv des Kreuzes wurde höchstwahrscheinlich von der Neigung des Hauptes gefordert, unter Einwirkung der Formal-Einheit "geneigtes Haupt-Kreuz" von der Kreuzigung her⁽⁸¹⁷⁾. Durch die Hinzufügung des Kreuzes strebte man natürlich nach der sinnfälligen Ergänzung der künstlerischen Form, nach ihrer "logischen" Erscheinung, d.h. nach ihrer Klarheit. Neben diesen formalen Gründen können auch inhaltliche mitgespielt haben. Z.B. konnte die Neigung des Hauptes, da sie die Ergebung Christi in den Tod versinnbildlichte und daneben ein Schlafen Christi auf dem Kreuz

811) Vgl. oben S. 255f. Beispiele bei Millet, Recherches Abb. 426 ff. Vgl. darüber die Literatur Anm. 590; Text dazu Io. 19, 30.

812) Vgl. oben S. 197 und 207 f.

813) Siehe oben S. 210 ff.

814) Garrison, Burlington Magazine 89, 1947, 211.

815) Siehe Anm. 670.

816) Siehe oben S. 212.

817) Vgl. oben S. 259 f.

bedeutete, zum Begriff des Kreuzes-Lagers oder der Kreuzes-Stütze, zum Begriff also des Attributs des gelittenenen Christus führen⁽⁸¹⁸⁾.

Die ehemalige Wandmalerei in Volotovo (Abb. 44), mit Christus im Sinne einer Vollfigur und dem Kreuz daneben, läßt uns erkennen, in welcher Weise die Variante mit dem Kreuz hinter Christus vollendet wurde. Wie schon bemerkt, ist sie von einem parataktischen Kompositions-Prinzip beherrscht⁽⁸¹⁹⁾. Die Umwandlung des Prinzips in ein hypotaktisch konzipiertes, nämlich mit dem Kreuz hinter dem Rücken Christi, muß sich bei den halbfigurigen Darstellungen der Akra Tapeinosis vollendet haben. Nun ist es selbstverständlich, daß man in der hypotaktisch konzipierten Variante nicht eine Figur Christi, am Kreuz "lehnend" sehen muß, wie man sie gewöhnlich annimmt, sondern eine Figur Christi nach seinen Leiden, mit einer Kreuzes-Darstellung hinter ihm als ein Symbol seines Leidens; und zwar deshalb, weil es sich dabei von vornherein um eine historische Darstellung, bzw. eine Abbildung des heiligen Sindone-"Dokuments", und nicht um eine symbolische, intellektuell erfundene Komposition handelt.

Attributartig wirkt am klarsten die Subvariante mit den anderen an das Kreuz akkumulierten Passionsinstrumenten⁽⁸²⁰⁾, nach dem Schema des sogenannten "Niketerion", wodurch man das ursprüngliche einfache Kreuz bereichert hat. Die Vorstellung von dem Kreuz "Niketerion" begegnet uns schon in Volotovo (Abb. 44).

818) Germanos Patr. v. Konstant., In Dom. corp. sep. "Εγώ, φησίν, ἐκταμῆθην καί ὑπνώσα (Ps. 3,6), προσκλίνας τὴν κεφαλὴν τῷ σταυρῷ" (P.G.98,277). Als klarsten bildlichen Kontext vgl. die Darstellung des auf dem Kreuz liegenden Anapeson S. 184 und 193.

819) Vgl. oben S. 213.

820) Beispiele in der S. 214 f.

Die Konzeptions-Weise zur Akkumulierung läßt sich in der sogenannten Umbrella des Papstes Johannes VII., Mailand Bibl. Ambros. A 168 f^o 121^r - einem höchstwahrscheinlich nicht vor der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. entstandenen Epitaphios⁽⁸²¹⁾ - mit der Lanze und dem Rohrschwamm längsseits des liegenden Christus, wohl als Attribute seiner Passion, feststellen; auch in der Wandmalerei in Berende, mit denselben Instrumenten in der Hand des Christus-Kindes der Melismos-Darstellung⁽⁸²²⁾. Man braucht kaum zu bemerken, daß die Akkumulation der Passions-Symbole um das Kreuz erst in Konstantinopel entstanden ist⁽⁸²³⁾ und daß demzufolge das Prädikat "Niketerion" nicht auf dieses Schema paßt, wenn man daraus aufgrund der jerusalemitanischen "Angelike Niketerios"⁽⁸²⁴⁾ eine palästinensische Herkunft für es ableiten würde⁽⁸²⁵⁾.

γ') Die Variante mit dem Grab: Für besondere bedeutsam in der Akra Tapeinosis hält man das Vorhandensein des Grabes. Bei der Nachprüfung des für unsere Analyse interessanten Materials wurde schon bemerkt, daß man dabei zwei Subvarianten unterscheiden kann. Eine mit Christus im Sarkophag stehend und die andere mit dem Sarkophag neben Christus⁽⁸²⁶⁾. Zu den frühesten Bei-

821) Siehe Anhang III Nr. 4.

822) Siehe oben S. 182.

823) Siehe oben S. 141 f.

824) Siehe oben S. 17.

825) Der ikonographische Prozess hat sich nicht in der von Cottas, Atti V Congr. Intern. St. Biz., II, 101-102 verstandenen Weise vollzogen, d.h. mit dem "Niketerion" als Primären und der Figur Christi nachträglich addiert, sondern umgekehrt.

826) Siehe oben S. 219 f. Die jerusalemitanische Ikone Abb. 39 kommt natürlich nicht in Betracht, da sie umstritten ist und thematisch nicht der vorliegenden Variante entspricht (vgl. oben S. 204 ff. und 244 ff.).

spielen der ersten Subvariante gehören die Miniatur Biblioth. Casanatense, Rom, Cod. Lat. 1394 (Ende des 13. bis Anfang des 14. Jahrh.?) (hinter Christus=die Akra Tapeinosis das Kreuz mit auf seinen Querbalken gehängten Peitschen)⁽⁸²⁷⁾, und Simone Martinis Gemälde auf dem Polyptychon Siena (vom Jahre 1320), aber das letztere mit abgewandeltem Christus-Typus (die Hände schräg ausgestreckt)⁽⁸²⁸⁾. Das früher zu datierende Beispiel in Gradac (vor dem Jahre 1276) (Abb. 41), das sich als das allererste dieser Variante erkennen läßt, ist nicht deutlich⁽⁸²⁹⁾. In die zweite Subvariante gehören unter den morgenländischen Beispielen das slavische, aber nicht datierte, in Meteora (Abb. 50)^(829a), das in Tirnovo^(829b) und die in Zypern, nämlich das in der Buno-Kirche (Abb. 51) und das im St. Neophytos-Kl. (Abb. 52), das letztere vom 16. Jahrh.⁽⁸³⁰⁾. Unter den abendländischen Beispielen ist für unsere Analyse interessant die Wandmalerei in der Pfarrkirche zu Karlstadt am Main (vom Jahre 1446)⁽⁸³¹⁾ dem kypriotischen

Bei-

827) Thomas, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 67 f. Abb. 7, ders., in "Ecclesia" 218 f. Abbildung zwischen den SS 216 und 217, Ortmayr, Riv. Arch. Crist. 18, 1941, 109 ff. Abb. 3, Myslived, Dvč studie 25.

828) van Marle, The Development usw., II, Haag 1923, 189 f. Abb. 125, venturi, Storia usw., V, Mailand 1907, 596 Abb. 490.

829) Siehe oben S. 219 f.

829a) Siehe oben S. 220.

829b) Siehe oben S. 220.

830) Siehe oben S. 220 f.

831) Adolf Feulner, in Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. III, Heft VI, Bezirksamt Karlstadt, München 1912, 98 Abb. 61; vgl. Thomas, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 63 Abb. 4 (Christus bis zu den Hüften, oberhalb eines (Evangelien)-buches vor dem Kreuz, das im Zusammenhang mit einem geöffneten Sarkophag steht).

spiel aus dem Jahre 1562 (Abb. 51) vergleichbar, nur mit dem Unterschied, daß die Figur Christi bei dem Karlstädtischen Beispiel - mit erhobenen und die Wunden zeigenden Händen - die Charakteristika Christi, die Akra Tapeinosis nicht unvermischt bewahrt hat; und dazu ein Holzschnitt aus dem Jahre 1460 im Germanischen Museum, Nürnberg, mit Christus in Vollfigur, die Charakteristika des Typus bewahrend und von den Passions-Symbolen - darunter auch das Grab umgeben⁽⁸³²⁾. Das letztere erinnert an das im St. Neophytos-Kloster, Zypern (Abb. 52). Zwar zeichnen sich die zypriotischen Beispiele durch eine stilistische Verwandtschaft mit der abendländischen Kunst aus, es ist aber unsicher, ob man damit auch eine Abhängigkeit von der abendländischen Ikonographie annehmen muß, da es einen Einfluß der abendländischen Kunst auf Zypern gibt. Jedenfalls bildet die Subvariante mit außerhalb des Sarkophages stehendem Christus eine Ausnahme im Bereich sowohl der byzantinischen als auch der mittel- und westeuropäischen Kunst.

Zum erstenmal begegnet die Akra Tapeinosis mit Sarkophag zweifelsohne im Bereich der byzantinischen Kunst, nämlich in Gradac (Abb. 41). Das früheste sichere Beispiel mit in dem Sarkophag stehendem Christus tritt uns im Bereich der abendländischen Kunst (Miniatur Casanatense) entgegen. Es ist aber unsicher, ob man damit schon berechtigt ist, sie für eine im Westen beheimatete ikonographische Einzelheit zu halten, wie Alois Thomas behauptet^(832a). Die Beispiele aus Vani

832) Thomas, a.a.O., 64 Abb. 6, ders., in "Ecclesia" 219 (die Synthese um einen Altar zusammengesetzt; der Sarkophag rechts des Altars).

832a) Thomas, a.a.O. 68.

(14. Jahrh.) (Abb. 46)⁽⁸³³⁾, in Geraki (1451) (Abb. 48) und in der Kabasilas-Kapelle zu Protaton, Athos (Abb. 47)⁽⁸³⁴⁾, die zweifelsohne Repliken eines **berühmten** frühen Vorbilds sind, bilden einen Kontext zur Erklärung, und darin ist auch das vor dem Jahre 1276 zu datierende Gradacer Beispiel einzuordnen. Es ist also höchstwahrscheinlich, daß die betreffende Subvariante zuerst in Byzanz in Erscheinung trat.

Für die Subvariante mit Christus außerhalb des Sarkophags, kann man nicht unmittelbar feststellen, ob sie im Osten oder im Westen heimisch ist, da es für die östlichen frühen Beispiele davon, nämlich den Diptychons-Flügel in Meteora (Abb. 51) und die Wandmalerei in Tirnovo, keine feste Datierung gibt. Bezeichnend ist dazu, daß durch das meteoranische Beispiel die einfachste Form dieser Subvariante vertreten wird; und daß man aus der Tirnovaner Wandmalerei den Eindruck bekommt, daß ihr Maler, da er sein westliches, bzw. italienisches Vorbild⁽⁸³⁵⁾ verändert und es mit außerhalb des Sarkophages stehendem Christus verstanden zu haben scheint, für die regelmäßige Ikonographie unseres Themas diejenige mit Christus außerhalb des Sarkophages gehalten hat. Aber das wesentlichste in dieser Subvariante besteht darin, daß die Komposition mit den Darstellungen Christi und des Sarkophages parataktisch

833) Siehe oben S. 212.

834) Siehe oben S. 220 f. (Geraki und Athos).

835) Betreffs der Stellung der Hände Christi, von der Gottesmutter und dem Apostel Johannes gehalten, vgl. die Terrakotta London, Victoria and Albert Museum Nr. 1195-1903 (O.M. Dalton, Catalogue of the engraved Gems of the Post-Classical Periods usw., London 1915, LXXII Abb. 19) und den Onyx Brit. Museum, Braces Coll. Nr. 1866 (ibid. 6 Nr. 19 Taf. I, 19). Beide ums Ende des 15. Jahrhunderts.

konzipiert ist, im Gegensatz zu der ersteren, bei der das Stehen des Geschlachteten Christus im Sarkophag ein hypotaktisches Kompositions-Prinzip, mit anderen Worten eine Ideenbearbeitung bedeutet.

Daraus folgt: Erstens, daß die Variante mit der parataktischen Zusammensetzung der Figur Christi und des Sarkophages ikonographisch der anderen vorausgeht; und zweitens, daß der Sarkophag ein zusätzliches Motiv in der Darstellung Christi die=Akra Tapeinosis bildet, in ähnlicher Weise wie das Kreuz hinzugefügt⁽⁸³⁶⁾. Der betreffende ikonographische Prozess entspricht genau dem bei der Variante mit dem Kreuz: Von dem parataktischen Koordinations-Prinzip - Volotovo (Abb. 44) u.ä. - zum hypotaktischen - Ikone in Jerusalem (Abb. 39) u.ä. Beide Varianten müssen höchstwahrscheinlich parallel in Erscheinung getreten sein⁽⁸³⁷⁾; und zwar die erstere - die mit dem Kreuz - zur Betonung der Leidens-Idee, und die letztere - die mit dem Grab - zur Betonung der Grablegungs-Idee. Es handelt sich dabei um zwei Punkte der Passions-Geschichte, die offenbar nach einer Erzählungs-Konzeption formuliert und durch jedem von beiden entsprechende Attribute oder wohl "Symbole", d.h. das Kreuz und das Grab, zum Ausdruck gebracht wurden; aber doch um keine "symbolischen" Themata.

Darin sieht man die Festtags-Ikonen, die bei den Passions-Zeremonien verwendet worden sein könnten, und

836) Vgl. oben S. 260 ff.

837) Eine Ideen-Beziehung von Christus=die Akra Tapeinosis zum Grab spürt man in der Darstellung, die das vom Cäsar Ioannes Dalassenos gestiftete Encheirion Cod. Marc. 524 f^o 22^v schmückte (siehe oben Anm. 713); ob dabei auch ein ikonographischer Zusammenhang angedeutet wird, ist unsicher.

zwar einerseits die bei den Passions-Offizien ab Gründonnerstag Abend (die Variante mit dem Kreuz)⁽⁸³⁸⁾ und andererseits die bei den Bestattungs-Offizien von der Vesper des Karfreitags an (die Variante mit dem Sarkophag)⁽⁸³⁹⁾ verwendeten. Darin liegt höchstwahrscheinlich der Grund ihrer Erscheinung.

Ein Terminus ante quem für die Ausbildung der Subvariante mit dem hypotaktisch komponierten Grab bildet gewiss die Wandmalerei in Gradac, vor dem Jahre 1276 (Abb. 41), und zwar deshalb, weil ein schon entwickeltes Stadium des ikonographischen Prozesses unseres Sujets darin vertreten ist, durch die Vereinigung beider genannten Varianten, nämlich der mit dem Kreuz und der mit dem Grab, bezeichnet. Danach folgte das fortschreitende Akkumulieren auch anderer Passions-Symbole⁽⁸⁴⁰⁾.

Was nun die Stellung der Glieder anbelangt, nämlich nach zwei Varianten, d.h. eine mit tief am Bauch und die andere mit hoch auf der Brust gekreuzten Händen⁽⁸⁴¹⁾, darf man vermuten, daß sie von zwei berühmten Vorbildern herkommen, und zwar die erstere von einem Vorbild, das aufs engste von der Sindone-Reliquie abhängig war⁽⁸⁴²⁾, und die letztere von einem, das sich nach einer freien Nachahmung des letztgenannten fortgebildet hatte; mit anderen Worten einfach nach einem ikonographischen Prozess von der tieferen zur höheren Handstellung.

8.) Byzanz und Abendland: Man nimmt eindeutig an, daß die westliche "Imago pietatis" (der Schmerzensmann) in der byzantinischen Kunst, d.h. in der Akra Tapeinosis wurzelt⁽⁸⁴³⁾. Nun stellt sich die Frage nach der Art

838) Vgl. oben S. 1 und 30 f.

839) Vgl. oben S. 2, 31, 33 f., 38 ff.

840) Beispiele S. 214.

841) Siehe oben S. 209 f., 236 f. und 239 f.

842) Vgl. oben S. 256 ff.

843) Vgl. oben S. 204.

der Auffassung der Figur Christi, die Akra Tapeinosis im Abendland. Sah der Westen unser Thema ähnlich wie der Osten?

Seit Millet gilt unser Sujet als gleichgehaltig sowohl für die Byzantiner wie für die Abendländer. Man behauptet, daß es sich um eine widersprüchliche, irrationale Figur - eines aufrecht im Grab stehenden Totenhandle, durch die eine bestimmte kirchliche und intellektuell zu empfindende Lehre zum Ausdruck gebracht sei⁽⁸⁴⁴⁾. So auch Berliner, nur mit der Bemerkung, daß die irrationale Akkumulierung von Charakteristika in der Darstellung der Akra Tapeinosis den irrationalen Gehalt des Erlösers widerspiegelt und sie damit zu einer zwar irrationalen, aber voll tiefer Wahrheit steckenden, innerlich rationalen Darstellung macht⁽⁸⁴⁵⁾.

Die ikonographische Vielfalt von früh zu datierenden Beispielen Christi die Akra Tapeinosis westlicher Herkunft weist darauf hin; daß das Abendland nicht erst und nur aus dem in Rom befindlichen Vorbild, sei es eines oder mehrere⁽⁸⁴⁶⁾, unser Thema kennen gelernt hat. Zu diesem Schluß führt die Tatsache, daß die abendländischen Beispiele nicht völlig miteinander übereinstimmen. In Rom z.B. begegnet das Sujet mit dem Kreuz, in der Miniatur Flor. Laurent. Plut. LXV 3 f^o 387^r (Abb. 45) ohne, aber in der Miniatur desselben Cod. f^o 183^v mit dem Kreuz; in der Miniatur Cod. Monac. Lat. 23094

844) Siehe oben S. 207 (Millet) und 240f. (Panofsky, Schrade).

845) Berliner, Das Münster, 9, 1956, 106 f. Berliner setzt die Variante mit dem Kreuz als ursprünglich, und zwar als einen Punkt in der ikonographischen Entwicklung der Kreuzabnahme, voraus; er stellt sich den ursprünglichen Typus Christi die Akra Tapeinosis mit noch ans Kreuz genagelten Füßen vor.

846) Vgl. oben S. 209 f.

f^o 7^v (Abb. 43) ist die Halbfigur Christi tief abgeschnitten und mit Lendenschurz, während das Beispiel in Oberwälden (spätes 13. Jahrh.) (Abb. 58)⁽⁸⁴⁷⁾ gewiß auf ein vollfiguriges Vorbild hinweist, nach einem vielleicht von Byzanz indirekt ausgeübten Einfluß, wo unser Sujet erst in vollfiguriger Form aufgetaucht sein mußte⁽⁸⁴⁸⁾. Auf dem letzteren ist das Kreuz hinter der Figur Christi zu vermuten, da die anderen Passionswerkzeuge in kummulierender Weise rings um sie herum dargestellt sind. Wenigstens eine Generation später - um 1320 - in der Miniatur Passionale der Abtissin Kunigunde, Univers.-Biblioth., Prag, f^o 10^r wird Christus am Kreuz mit angenagelten Füßen dargestellt, wie in der Kreuzigung⁽⁸⁴⁹⁾. Bei den beiden letzteren Beispielen tritt uns weiter zum erstenmal Christus, die "Imago pietatis", mit geöffneten Augen entgegen. Damit aber entsteht ein tiefer Schnitt zwischen Ost und West um die Art der Auffassung des geschlachteten, aber aufrecht dargestellten Christus.

Wie erwähnt war die Figur Christi=die Akra Tapeinos^{sis} im Bereich der byzantinischen Kunst von Anfang an als die eines liegenden Toten konzipiert, die aber für kultische Gründe senkrecht aufgestellt war: ursprünglich eine Gewebe-Figur - die Sindone Reliquie -, die dann auf Holzikonen nachgeahmt wurde⁽⁸⁵⁰⁾. Daß der ursprüngliche vollfigurige Typus sich auf den Ikonen in einen halbfigurigen verwandelte, liegt im Bildnis-bzw. Büstencharakter der isolierten Personen darstellenden Ikonen⁽⁸⁵¹⁾.

847) Siehe Anm. 647

848) Siehe oben S. 210 f., 252 ff.

849) Siehe oben S. 221.

850) Siehe oben S. 256 ff.

851) Wulff - Alpatoff, Denkmäler Ikonenmal. 4 ff.,
Grabar, Martyrium, 11, 45 f.

Das Wesentlichste ist, daß das ursprüngliche Aussehen des aufgehängten Vorbilds auf der Ikonen bewahrt wurde; und der Grund dafür liegt darin, daß es sich hier um ein Kultbild, nämlich um eine rituell in den Zeremonien verwendete und subjektiv von dem archaistischen Prinzip, wie die Kultbilder im allgemeinen, regierte Ikone handelt⁽⁸⁵²⁾. Demzufolge sah der Byzantiner in der Figur Christi=die Akra Tapeinosis objektiv von Anfang an die Figur des liegenden, d.h. schon im Grabe liegend zu verstehenden Christus. Es ist selbstverständlich, daß die Ikone, infolge der durch das aufgehängte Reliquien-Vorbild bereits festgesetzten Überlieferung, d.h. durch die hängende Aufstellung der heiligen Sindone, womit ein formales Charakteristikum des Typus schon ausgebildet worden war, die Figur des liegenden Christus, senkrecht angeschaut aber noch nicht aufrecht "stehend", zeigte. Für den Byzantiner war die betreffende Figur Christi natürlich ursprünglich ein historisches Bild⁽⁸⁵³⁾. Sie bedeutete die Vergewärtigung Christi nach seinem Leiden, durch die heilige Reliquie vermittelt; sie war kein Symbol. Danach wurden das Kreuz und das Grab, als spezielle Attribute und dann die übrigen Passionswerkzeuge in kumulierender Weise hinzugefügt⁽⁸⁵⁴⁾, wie bei dem Christuskind, das von der Gottesmutter Amolyntos getragen wird⁽⁸⁵⁵⁾, und dem Anapeson⁽⁸⁵⁶⁾.

852) Es ist die Regel bei den byzantinischen Kultikonon; lehrreich ist dazu das Phänomen bei den archaisierenden antiken Kultbildern. Über die letzteren; Heinrich Bulle, Archaisierende griechische Rundplastik (=Abhandl. d. Königl. Bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-philol. u. hist. Kl. LXX, 2), München 1918 und besonders Eduard Schmidt, Archaisische Kunst in Griechenland und Rom, München 1922.

853) Siehe oben S. 259.

854) Siehe oben S. 213 ff., 260 ff., 262 ff.

855) Siehe oben S. 173 ff.

856) Siehe oben S. 181 f.

Es ist schon bemerkt worden, daß die Variante mit dem Grab als die Festtagsikone der Endphase der Passionszeremonien, nämlich bis einschließlich zum Orthros des Karntags, zu verstehen ist⁽⁸⁵⁷⁾. Aber dieses Offizium ist der Erinnerung an die Höllenfahrt Christi, d.h. seiner "ersten" Auferstehung, gewidmet⁽⁸⁵⁸⁾. Und man kann nun daraus entnehmen, daß der Sarkophag in der Darstellung der Akra Tapeinosis nicht als ein Symbol des Leidens Christi, sondern des nach den Leiden auferstandenen Christus wirkt. Dies läßt sich durch den Begleit-Text Iob 38,17 bei der Darstellung in der Maurio-tissa-Kirche, Kastoria⁽⁸⁵⁹⁾ und durch die Ikone im St. Neophytos-Kl., Zypern, mit dem stehenden Christus außerhalb des Sarkophags am klarsten machen; und zwar dadurch daß der Sarkophag hier halbgeöffnet - eine Hindeutung auf die Auferstehung - dargestellt wird (Abb. 52). Dabei erinnert man sich wiederum an das Epigramm auf dem von Cäsar Ioannes Dalassenos gewidmeten Encheirion⁽⁸⁶⁰⁾. In dieser ideellen Weise steht die Akra Tapeinosis natürlich in Beziehung zur Auferstehung, aber nicht auch in genetischer Beziehung zu dem einigermaßen formal-verwandten Thema des im Sarkophag stehenden, auferstandenen Christus, wie z.B. in der Miniatur des Psalters Athos, Cod. Pantokr.-Kl. 61 f^o 24^v⁽⁸⁶¹⁾. Gerade in diesem Punkt besteht der Trennungsschnitt zwischen Byzanz und Abendland.

Die Abendländer hatten die Figur des aufrecht im Grabe stehenden Christus durch Vorstellungen verstanden, die

857) Siehe oben S. 266 f.

858) Τριώδιον 409b - 410. Mehrere Belege bei J. Karmires, 'Η εἰς "Αδου Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ ἐξ ἐνόψεως ὁρθοδόξου, Athen 1939, 54 ff.

859) Siehe Anm. 654.

860) Siehe oben S. 234 und Anm. 713.

861) Tikkanen, Psalterillustration 64 Taf. V, Grabar, Iconoclasme 201 und 231 Abb. 149 (Text: Ps. 9,33).

ihnen von der Ikonographie des aus dem Grab auferstehenden und so mit geöffneten Augen dargestellten Christus bekannt waren. Also hat die von Schrade behauptete Beziehung Christi=die Akra Tapeinosis zur Ikonographie der Auferstehung⁽⁸⁶²⁾ wirklich bestanden, nur, daß man diese Beziehung auf dem Bereich des Abendlandes beschränken muß, aber wiederum ohne genetische Abhängigkeit des ersteren von der letzteren. So ist auch die von Berliner vermutete⁽⁸⁶³⁾ Verwandtschaft unseres Sujets mit Christus als Richter zu verstehen. Es handelt sich somit einfach um eine von den Abendländern gefundene Erklärung, um eine "Rationalisierung" einer für jene seltsamen, "irrationalen" Darstellung eines geschlachteten, der aber doch "aufrecht stehend" dargestellt wurde. Er mußte also lebend, mit geöffneten Augen wiedergegeben werden,, nach der üblichen Ikonographie Christi bei Themata, die zeitlich dem Leiden folgen (Auferstehung, Jüngstes Gericht). somit erschloß sich aber im Westen ein Raum für die bildende Phantasie mit dem Thema der Akra Tapeinosis, was unvermutete Folgen hatte, nämlich die Umbildung der letzteren in die abendländische Schmerzensmannes-Darstellung. Nun wurde als leitende Idee in der Ikonographie des letzteren das Vorzeigen der Wunden, d.h. das Hervorheben des Leidens des Erlösers⁽⁸⁶⁴⁾, um damit moralisch einzuwirken⁽⁸⁶⁵⁾. so aber wurde

862) Siehe oben S. 241.

863) Berliner, Das Münster 9, 1956, 107.

864) Über den Sinn Schrade, in "Deutschkundliches" 169 f., Berliner, Das Münster 9, 1956, 106 f.

865) Vgl. die Inschrift auf der Rolle des Schmerzensmannes im Passionale der Äbtissin Kunigunde (siehe Anm. 668) und die auf der Tafel im Museo dell'Opera di S. Croce, Florenz (siehe Anm. 642a).

unser Thema, das in Byzanz als eine historische und anschaulich rationale Darstellung aufgetreten war, in ein anschaulich widersprüchliches, irrationales und nur dialektisch zu erfassendes Bild umgewandelt, geradeso wie das Freudevolle Vesperbild⁽⁸⁶⁶⁾ und der Christus als Richter⁽⁸⁶⁷⁾.

Der Grund der geschilderten Spaltung zwischen Byzanz und Abendland, betreffs der Art des Sehens der Darstellung der Akra Tapeinosis, liegt gewiss darin, daß die letztere in Byzanz ein Kultbild, also eine sakrale Form war, die dem Ritus diente. Dem Abendland fehlte die genannte Voraussetzung; es sah unser Sujet als einen pathetischen Ausdruck des Leidens Christi, und mit freier Phantasie ließ es sich umwandeln in ein Mittel der moralischen Lehre.

e') gehalt: Die Zurückführung der Akra Tapeinosis auf ein historisches Vorbild macht die Erforschung der liturgischen Texte, um damit seine weitere Erklärung zu versuchen, sinnlos. Zitate aus der kirchlichen Dichtung, nämlich der der Passionszeremonien, wie auch aus der Predigt, mit der Antithese von Begriffen wie "Leben - Tod", "Leben - Grab" u.dgl., welche eine scheinbare Ideen-Beziehung zum Thema der Akra Tapeinosis vertreten, kann man leicht sammeln⁽⁸⁶⁸⁾; es ist aber unnötig. Sonst hat uns die ältere Kunst an solche anschaulich irrationalen Darstellungen nicht gewöhnt; sie hat z.B. das apokalyptische Lamm mehrmals, aber niemals als erwürgt und doch stehend (Apoc.5,6) wiedergegeben.

866) Siehe oben S. 170 f.

867) Siehe oben S. 129 f.

868) Myslivec, Dvě studie 31 ff. Im Triodion findet man passende Ausdrücke ab Palmsonntag. Vgl. Symeon Metaphr., S. Mar. Planct., P.G.114,209 ff. (siehe Anm. 511).

noch bedarf einer Erörterung die seit Millet verteidigte Beziehung der Akra Tapeinosis zum eucharistischen Symbolismus⁽⁸⁶⁹⁾. Ein eucharistischer Gehalt im Sujet der Akra Tapeinosis besteht tatsächlich; am klarsten wird er durch die Verse "Θεοῦργον αἶμα" verdeutlicht, die unser Sujet in der Prothesis der Kirche Tzortzias, Kastoria (von Jahre 1547) begleiten, aus den Kommuniionsgebeten entnommen⁽⁸⁷⁰⁾. Und ohne Zweifel fällt die Darstellung Christi=die Akra Tapeinosis mit der des Christos-Amnos zusammen, wie bereits Venetia Cottas erkannt hat⁽⁸⁷¹⁾. Man hat die Erklärung unseres Themas durch eucharistische Vorstellungen aufgrund von zwei Tatsachen versucht: Nämlich die Stellung der Akra Tapeinosis im ikonographischen Programm der Prothesisnische und der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης.

Zunächst über die Beziehung der Akra Tapeinosis zur Prothesis. Millet vermutete, wie erwähnt, daß unser Thema als eine Versinnbildlichung der in der Prothesis vorgenommenen rituellen Handlungen in Erscheinung trat⁽⁸⁷²⁾; dazu fügte Myslivec den Symbolismus der Prothesis, als der Schädelstätte (Κρανίου τόπος) (Mat. 27, 33, Ma. 15, 22, Io. 19, 17)⁽⁸⁷³⁾. Es ist unzweifelhaft, daß die Akra Tapeinosis in der Monumentalmalerei von Anfang an mit eucharistischem Gehalt vorkommt, aber nicht nur zuerst als ein Bestandteil des

869) Siehe oben 203, 237 und 241.
Dazu: Klaus Gamber, Misericordia Domini. Vom Prothesisbild der Ostkirche zum mittelalterlichen Barmde-Christus, Deutsche Gaue, 48, 1954, 48 ff.

870) Siehe oben Anm. 654.

871) Cottas, Atti V Congr. Intern. St. Biz. VI, 101; vgl. Myslivec, Dvě studie 28.

872) Siehe oben S. 237.

873) Myslivec, a.a.O. 34.

ikonographischen Prothesisprogramms. Zum erstenmal tritt sie uns in der Altarnische entgegen, an der Stelle, die gewöhnlich - unter dem Apsisfenster - von der Melismos-Darstellung eingenommen wird: Savane-Kirche (12. Jahrh.)⁽⁸⁷⁵⁾. In der Prothesis-Nische begegnet sie zum erstenmal in Sopočani (vor dem Jahre 1256)⁽⁸⁷⁶⁾, aber weniger als zwanzig Jahre später in Gradac (Abb. 41, begegnet uns unser Thema in der Diakonikonsnische⁽⁸⁷⁷⁾. Diese drei frühesten Fälle weisen darauf hin, daß die Beziehung der Akra Tapeinosis zur Eucharistie nicht in den rituellen Handlungen in der Prothesis bestanden hat. Zwar findet unser Sujet in der Prothesisnische seit dem 13. Jahrh. Platz, aber ein allgemein übliches Element ihres ikonographischen Programms wird es erst seit dem 14. Jahrh.⁽⁸⁷⁸⁾. Was ferner den Symbolismus der Prothesis als "Schädelstätte" anbelangt, so wird man durch eine Prüfung der Quellen überzeugt, daß er nicht so früh, wie man gewöhnlich glaubt, zu datieren ist. Die betreffende, dem Ioannes Nesteutes, dem Patriarchen Konstantinopels (582-595), zugeschriebene Stelle⁽⁸⁷⁹⁾ stammt aus einem

875) Siehe oben S. 207 und Anm. 720.

876) Siehe Anm. 720.

877) Siehe oben S. 208 f. und Anm. 720.

878) Unter den frühesten Beispielen auch die in Volotovo (siehe oben S. 211 und Anm. 720) und in der Hagia Sophia, Trapezunt (13-14. Jahrh.) (G. Millet - D. Talbot Rice, Byzantine Painting in Trebizond, London/1936/98); in Trapezunt begegnet unser Thema nochmals in der Prothesis der unteren östlichen Kapelle der St. Sabbas-Kirche (vom Jahre 1411) (ibid. 121; Titel: 'Ἰησοῦς Χριστός ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης) und der unteren westlichen Kapelle (ibid. 129 Taf. XXXII, 1; Christus mit nach rechts geneigtem Haupt, hinter ihm das Kreuz, Titel: 'Ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης). In der Spätzeit wird der Platz der Akra Tapeinosis in der Prothesis zur Regel (vgl. die Beispiele Anm. 654). Um 1330 ist bereits Zentraleuropa davon beeinflusst worden: Allerheiligenkapelle in Karner zu Roding (Gamber, Deutsche Gaue 48, 1954, 46 ff.).

pseudoepigraphischen Text⁽⁸⁸⁰⁾; den älteren Versionen der Germanos, dem Patriarchen Konstantinopels (715-730), zugeschriebenen "Rerum ecclesiasticarum contemplatio" fehlt ein solcher Symbolismus der Prothesis noch⁽⁸⁸¹⁾. Er begegnet uns zum erstenmal bei Pseudo-Germanos⁽⁸⁸²⁾ und bei Pseudo-Sophronios⁽⁸⁸³⁾; und er ist wahrscheinlich nicht früher als die eucharistisch andeutenden Themata der Prothesis-Ikonographie zu datieren.⁽⁸⁸⁴⁾

879) Ioannes Nesteutes, De sacra lit. "Ἡ δὲ πρόσθεσις τύπον φέρει τοῦ Κρανίου τόπον, ἐνθα Χριστὸς ἐσταυρώθη" (Pitra, Spicil. Solesm. 4, 441).

880) Beck, Kirche und Lit. 424.

881) Vgl. die Texte bei S. Petrides, Traitées liturgiques de Saint Maxime et de Saint Germain, Rev. de l'Orient Chr. 10, 1905, 298 ff und /N. Borgia/ La "Ἐξήγησις" di S. Germano e la versione latina di Anastasio Bibliotecario, Roma e l'Oriente 2, 1911, 153 ff.

882) Ps.-Germanos, Rerum eccles. contempl. "Ἡ προσκομιδὴ, ἡ γενομένη ἐν τῷ σκευοφυλακίῳ, ἐμφαίνει τὸν κρανίου τόπον" (P.G. 98, 396).

883) Ps.-Sophronios, Comment. lit. 21 "Τὸ σκευοφυλάκιον, ἐν ᾧ γίνεται ἡ προσκομιδὴ, ἐμφαίνει τὸν τοῦ Κρανίου τόπον" (P.G. 87, III, 3992).

884) Eine Untersuchung der Ikonographie der Prothesis lehrt uns, daß ihr eucharistischer Symbolismus, vielleicht unter den Gelehrten Konstantinopels entstanden, sich langsam verbreitete. Charakteristische Beispiele nur aus Kappadokien: Göreme, Kapelle Nr. 6: Heilige (de Jerphanion, Cappadoce, I, 96 f.); Göreme, Gottesmutter - des Täufers Johannes - St. Georgs-Kapelle: Die Gottesmutter mit dem Kind zwischen Heiligen (ibid. 122 f. Taf. 37,1); Qusluq Qeledjlar: Heilige (ib. 244 f.); Toqal Kilise, Neue Kirche: Thronender Christus inmitten von Erzengeln und himmlischen Mächten; Inschrift, der Anfang des Epinikios Hymnos (ib. 322 f.); Qaranleq Kilise: Die Gottesmutter mit dem Kind - eine interessante Variante der Eleusa (ib. 398); Elmal Kilise: Die Gottesmutter "Peribleptos" (ib. 434);

Weiterhin: Die kirchendichterischen Texte, durch die Millet die Darstellung der Akra Tapeinosis in der Prothesis zu erklären versuchte, wie z.B. " 'Εν τῶ φωματικῶς" usw.⁽⁸⁸⁵⁾, tauchen in der Text-Überlieferung der Liturgie erst seit dem 15. Jahrh. auf⁽⁸⁸⁶⁾.

Tscharagle Kilise: Die Gottesmutter Eleusa (ib. 456 Taf. 125,1); Tschaus In: der Kaiser Nikephoros Phokas und Theophano (963-969) (ib. 523 ff. Taf. 139,2). Ähnliche Themata befinden sich ebenfalls in der Diakonikon-Nische. Unter den erwähnten Themata der Prothesis-Ikonographie ist das letztgenannte bezeichnend dadurch, daß es sich auf die Erwähnung der Namen (Diptycha) am Ende des Prothesis-Offiziums (Goar, Εὐχολόγιον 50, Trempeles, Λειτουργία 3 und 236) bezieht - offenbar nach einer Ideen-Verwandtschaft mit den im Chorraum befindlichen Stifterdarstellungen, wie Justinian I. und Theodora in S. Vitale, Ravenna (Fr.W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden /1958/, Taf. 358 u. 359). Es ist wahrscheinlich, daß die Darstellung der Gottesmutter in der Prothesis sich entweder auf das Dogma der Inkarnation (vgl. oben S. 163 f; über die Eleusa vgl. 171 f.) oder - wie die Heiligen-Darstellungen, sicherlich - auf die während der Prothesis vollzogene Litanei (Goar, a.a.O., Trempeles, a.a.O. 3 und 233 ff.) bezieht. Beispiele der Prothesisikonographie (Außer Kappadokien) vgl. bei Xyngopoulos, Cahiers Archéolog. III, 1958, 124 f., E.Kitzinger, The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo, The Art Bulletin XXXI, 1949, 273 f., der Nersessian, Dumb. Oaks Pap. 14, 1960, 76 f., Stefanescu, Illustr. des Lit. 51 f.

885) Siehe oben S. 238 f.

886) Trempeles, a.a.O. 83 und 239. Ebenso der Text " 'Εξηγῶρασας ἡμᾶς" (ib. 233).

Bezüglich des Prothesissymbolismus hat schon Guiseppe Olšr die Frage gestellt, was von beiden, d.h. die Texte oder die Ikonographie eher kommt⁽⁸⁸⁷⁾; die Antwort darauf wäre, daß das Wort nach dem Bild kommt. Also kann man schließen, daß das Thema, obwohl es Träger von eucharistischem Gehalt ist, trotzdem unabhängig von den liturgischen Texten zu sein scheint.

Aufschlußreich ist dabei eine Erörterung über die Beziehung des Pädikats 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης zur Liturgie. Es ist wahr, daß es sich wörtlich in Zusammenhang mit der Prozession der heiligen Gaben in den Altar findet; und zwar einerseits in der üblichen Liturgie, deren Cherubikonsgebet die Bezeichnung "der König der Herrlichkeit" angehört⁽⁸⁸⁸⁾, und andererseits in der Präsanctifikanten-Liturgie, ihrem Cherubikonsgesang "Ἡμεῖς αἱ δυνάμεις" angehörend⁽⁸⁸⁹⁾. Da-

887) Giuseppe Olšr, in Orient. Christ. Period. XVII, 1951, 501 f. (Rezension des Buches Myslived, Dvě studie usw.).

888) Goar, Εὐχολόγιον 58, Brightman, Lit. East. and West. 377, Trembelas, Λειτουργία 71 f.

889) Biolakes, Τυπικόν 38 und 331. Es wurde unter dem Patriarchen Sergios (610 - 638) festgesetzt (Chron. Pasch., Bonn 705 f.). Früher wurde die Bezeichnung 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης unterschiedslos für die einzuführenden, noch ungeweihten Heiligen Gaben verwendet (Eutychios, sermo de pasch. et ss. euchar. 8, P.G. 86, 2400 f. Vgl. A. Baumstark, in Byz. Zeitschr. 19, 1910, 535 f., A. Fortescue, Dict. Arch. Chr. Lit. III 1, 1283 (s.v. Chérubicon), J.M. Hanssens, Institutiones liturgicae rituum orientalium, III 2. De missa rituum orientalium, Rom 1932, 286); in der Spätzeit hat sie selten überlebt (vgl. bei Trembelas, a.a.O. 82). Verwandte Bezeichnungen: "Ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων" im Cherubikon "Οἱ τὰ χερουβίμ" (Biolakes, a.a.O. 60) und "Βασιλεὺς τῶν βασιλευδόντων" im Cherubikon "Σιγησάτω" des Karstamstags (ib. 365). Die Texte auch bei Brightman a.a.O. 41 f. (Σιγησάτω), 377 ff. (Οἱ τὰ χερουβίμ) und 348 (Ἡμεῖς αἱ δυνάμεις) über den Christus-König u.d.gl. in der Liturgie Dürig, Pietas liturgica 170 ff.

raus entnimmt Bauerreiss, daß Christus=die Akra Tapeinosis dieses liturgische "Wort" versinnbildlicht⁽⁸⁹⁰⁾.

Jedoch ist es sehr charakteristisch, daß der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης auf den Aeren, deren Funktion es war, den Brot-Amnos-König der Herrlichkeit in der Prothesis während des Großen Einzugs und danach zu bedecken, in der Regel fehlt, als bezeichnender Titel der ihnen eignenden eucharistischen Darstellung des Christos-Amnos. Bezeichnenderweise fehlt er der Amnos-Darstellung auf dem Aër bzw. Katapetasma in Belgrad (Abb. 55), einem der frühesten, die uns erhalten sind. Ausnahmsweise begleitet der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς

δόξης die Amnos-Darstellung auf dem Aër im Pantokrator-Kloster, Athos⁽⁸⁹¹⁾, die aber ikonographisch dem Typus Christi=die Akra Tapeinosis nahe steht⁽⁸⁹²⁾. Also gehört die Bezeichnung "der König der Herrlichkeit" auf diesem letzteren Beispiel, allem Anschein nach, nicht der eucharistischen Thematik der Aëre, sondern dem Typus der Akra Tapeinosis an. Betreffs der letzteren hat schon die vorangegangene Analyse uns zum Schluß geführt, daß der Titel 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης kein unentbehrliches Charakteristikum ihres Typus bildet⁽⁸⁹³⁾; weiter, daß er höchstwahrscheinlich aus der Kreuzigung entnommen⁽⁸⁹⁴⁾; und schließlich daß es sich um ein Prädikat Christi des Höllenbesiegers handelt, gewiß von der Vorstellungen beeinflusst, die den Gehalt des Karsamstagsorthros bezeichnen⁽⁸⁹⁵⁾, dessen Festtagsikone die Akra Tapeinosis bildete⁽⁸⁹⁶⁾. Denen zufolge bezweifelt man die eucharistische Abstammung des Titels 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης; es muß addiert worden sein, nachdem der Typus Christi die Akra Tapeinosis auf der Festtagsikone in der Zeremonie des Karsamstags verwendet wurde.

890) Bauerreiss, Βασιλεὺς τῆς δόξης 55 ff., 57.

891) Siehe Anhang III, Nr. 7.

892) Ausführlicher im Vierten Teil.

893) Siehe oben S. 226 ff.

894) Siehe oben S. 230.

895) Siehe oben S. 228.

896) Siehe oben S. 266 f. und 271.

Unsere Analyse führt zu dem Schluß, daß die Akra Tapeinosis zwar einen eucharistischen Charakter in sich hat, aber daß ihre Erscheinung nicht aus den eucharistischen Ideen erwachsen ist. Es handelt sich ursprünglich um ein historisches Sujet, um eine "Abbildung". Sein eucharistischer Gehalt liegt in ihm selbst, da es zu der Passion Christi in Beziehung steht⁽⁸⁹⁷⁾, so wie bei dem Hagion Mandelion⁽⁸⁹⁸⁾; weiter ist es angeregt dadurch, daß die Akra Tapeinosis als ikonographisches Sujet der Aëre verwendet wurde⁽⁸⁹⁹⁾.

Notiz.-Die Akra Tapeinosis als Symbol der Kirche:
Auf der Ikone Athen, Byzantinisches Museum Nr. 2240 (Ende des 14. bis Anfang des 15. Jahrhunderts), tritt die Akra Tapeinosis in Medaillon auf dem Balkenschnitte eines Kreuzes auf, zu dessen beiden Seiten die Apostel Petrus und Paulus vollfigurig, dreiviertels zu ihm gewandt, der eine mit einem Buch, der andere mit einer Rolle in den Händen, dargestellt sind⁽⁹⁰⁰⁾. Es handelt sich um eine spätbyzantinische Version einer häufig in der altchristlichen Kunst begegnenden komposition mit den Apostelfürsten als Kreuzwächter (comites crucis invictae)⁽⁹⁰¹⁾; nur daß die in der früheren Ikonographie in dem Medaillon dargestellte Halbfigur Christi des gewöhnlichen Typus - vgl. die Miniatur London, Brit. Mus. Add. Ms 19352 f^o 3^v (Abb. 1) - hier durch die Halbfigur Christi=die Akra Tapeinosis ersetzt ist. Ihr liegt eine Traditio legis zugrunde^(901a),

897) Über die Vorstellungen Passion-Eucharistie siehe oben S. 154 f. und 157 f.

898) Siehe oben S. 143.

899) Siehe im Vierten Teil, Kapitel 1.

900) Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 228.

901) Beispiele bei Ihm, Programme 88 f. und 173.

901a) Beispiele bei Ihm, a.a.O. 18 ff. und passim.

aber mit Rücksicht auf die Passion Christi. Das Sakramentale umgewandelt: Miniatur des ehemaligen Physiologos in Smyrna f^o 157, mit - in dem Medaillon - Christus Emmanuel, der Petrus die Schlüssel und Paulus ein Buch überreicht^(901b). Die Akra Tapeinosis versinnbildlicht auf der betreffenden Ikone die durch das Blut Christi befestigte Kirche, als deren Stützen die Apostelfürsten gedacht sind. Ihr Sinn wird am klarsten durch eine verwandte Komposition, nämlich die, in der die Apostelfürsten ein kleines Kirchengebäude tragen verdeutlicht^(901c).

Die Vorstellungen von Christus als Befestigung der Kirche, begegnen uns in der Vigilie des Palmsonntags, die in die Passionszeremonien einführt⁽⁹⁰²⁾; eine ähnliche und zwar sinnreichere Idee weiter, womit die Vorstellung von der Kirche als einem Eigentum Christi durch sein Blut von ihm erworben zum Ausdruck gebracht wird, begegnet im Gesang des gehaltlich auf die Passion bezogenen Festes der Darstellung im Tempel (Hypapante): "Τὸ Στερέωμα τῶν ἐπὶ σοὶ πεποιθότων / στερέωσον, Κύριε, τὴν ἐκκλησίαν, / ἣν ἐκτίσω τῷ τιμίῳ σου αἵματι" ⁽⁹⁰³⁾. Der betreffende Text findet oft als eine

901b) Strzygowski, Physiologos 56, E. Rēdin, Golgothsij Krest v licevych rukopisjach sočinenija Koz'my Indikopleva, Vizant. Vrem. XI, 1904, 547 f. Abb.3.

901c) Siehe Anm. 906.

902) Jerusalemitanisches Typikon Cod. S. Crucis XLIII "'Η ἀνάστασις, Χριστέ, / σὺ γὰρ εἶ καὶ ἡ ζωή, / ἐν ἣ ἑστερεώθη ἡ ἐκκλησία" und "Αὐτὸς ἔρχεται / ἐν δόξῃ μετὰ κυρείας, / ἐν ᾧ ἑστερεώθη ἡ ἐκκλησία" (Padopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα II, 8).

903) Εἰρμολόγιον, ⁶Venedig 1888, 50, Eustratiades, Εἰρμολόγιον 71. Nr. 101. Über die innere Beziehung der Hypapante zur Passion siehe oben S. 174 f.

monumentale Inschrift im Gebiet des Chorraums Platz⁽⁹⁰⁴⁾, dadurch wird der sakramentale Begriff der Kirche wiedergegeben und entspricht in diesem Sinn inhaltlich genau der Darstellung der Akra Tapeinosis. Die Vorstellung von Petrus und Paulus als Stützen der Kirche ist üblich⁽⁹⁰⁵⁾, aber man darf in dieser spätbyzantinischen Epoche die Komposition der Athenischen Ikone in einem unionistischen Milieu zurechnen⁽⁹⁰⁶⁾.

904) Mit am frühesten in der St. Demetrius-Kirche (Metropolis), Mistra (Konstantinos K. Zesiu, 'Επιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων τῆς Ἑλλάδος, Βυζαντίς 1, 1909, 431) und in der St. Sabbas-Kirche, Trapezunt (Millet - Talbot Rice, Byz. Paint. in Trebizond 67). Manehmal im inneren Kuppelrand: St. Nikolaos-Kapelle des Iberon-Kl., Athos (G. Millet-J. Pargoire-L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos, Paris 1904, 82 Nr. 261).

905) Sticharon zu ihrem Fest am 29. Juni: "Ἐδωκας στήριγματα τῇ ἐκκλησίᾳ σου, Κύριε, / τὴν τοῦ Πέτρου στερεότητα καὶ Παύλου τὴν σύνεσιν" (Μηνιαῖον τοῦ Ἰουνίου, Rezens, Bartholom. Kutlumsionos, Venedig 1895, 103 b).

906) Das seltene Thema der Athenischen Ikone bildet den Ausgangspunkt für die Entstehung der häufiger begegnenden Darstellung der ein Kirchenmodell tragenden Petrus und Paulus. Es handelt sich inhaltlich um dasselbe Thema, mit dem Unterschied, daß an die Stelle des ursprünglichen etwas abstrakten Symbols (die Akra Tapeinosis) ein sachliches (das Kirchengebäude) getreten ist. Über den Sinn des letzteren, genau als ein Symbol der durch das Blut Christi gestifteten Kirche spricht ein Epigramm unter der Darstellung eines von den Apostelfürsten getragenen Kirchenmodells auf der Ikone Florenz, Galleria Nazionale Nr. 9382: "Εἰ καὶ συνίστης τ(ὴν) ἐκκλησίαν, Σῶτερ, / Πέτρῳ καὶ Παύλῳ, σπάθαις ἡμονημέναις, / ὅμως ... αὐτὴν κρατύνων / ἐκτίσω καὶ παρ' αἵματι σὺ τιμῶ"
(Luisa Marcucci, I dipinti toscani del XIII. Scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII / =Gallerie

d. Ikonographische Weiterentwicklung: Die Nebenpersonen.- Es ist bereits von Myslivec' angenommen, was auch durch die Analyse unseres Materials bestätigt wurde, daß die Figuren der Gottesmutter und des Apostels Johannes eine spätere Stufe in der ikonographischen Entwicklungslinie der Akra Tapeinosis vertreten⁽⁹⁰⁷⁾. Es handelt sich - ungeachtet der Engel⁽⁹⁰⁸⁾ - um einen neuen Typus. Während der Prüfung nach dem Material wurde weiter der Unterschied gemacht zwischen zwei Varianten betreffs der Nebenpersonen: Nämlich einer mit Christus und der Gottesmutter (Zweiergruppe) - Markov Monastir (um 1370) (Abb. 38), Kovalev (1380), Diptychen⁽⁹⁰⁹⁾ - und der anderen mit dem Apostel Johannes dabei (Dreiergruppe) - Tamars Kreuzeskästchen (Abb. 53), Tafel im Museo Provinciale, Torcello (um 1300)⁽⁹¹⁰⁾, Volotovo (1363) (Abb. 44)⁽⁹¹¹⁾. Ferner wurde die Ansicht

Nazionali di Firenze /, /Rom. 1958/, 82 f. Nr. 27 bis); vielleicht in Italien - Form der Kuppel, friesartige Säulchenreihenbogen) - nach 1500 gemacht.

907) Myslivec', dvě studie 21 und 41. vgl. oben S. 200. Dagegen Panofsky, in Festschrift f. Max Friedländer 266 ff., Grabar, Peinture relig. en Bulg. 272 f.

908) Vgl. oben S. 222.

909) Siehe oben S. 224.

910) Siehe oben S. 222 und 223.

911) Siehe oben S. 223.

formuliert, daß eine typologische Verwandtschaft der ersteren Variante mit den bilateralen Ikonen, wie die in Kastoria und die ehemals im Besitz des Jean Duc de Berry⁽⁹¹²⁾, besteht. Unter den betreffenden Varianten scheint nun die erstere ikonographisch älter zu sein.

Den Wendepunkt für den Übergang vom isolierten Christus-die Akra Tapeinosis-Typus zum gruppierten Typus stellt gewiß die Verwendung der Darstellung Christi=die Akra Tapeinosis als Festtagsikone bei den Passionszeremonien dar. Es handelt sich dabei natürlich um großformatige Ikonen, die auf einem Ständer zur Verehrung aufgestellt worden wären, wie die Ikonen mit einer Kreuzigung⁽⁹¹³⁾. Solche Ikonen der Akra Tapeinosis mußten schon um die Mitte des 13. Jahrh. existiert haben nach der Anweisung, die uns dafür durch die Miniatur Cod. Petropol. 105^f 65^v und 167^v (Abb. 40 a-b) gegeben werden⁽⁹¹⁴⁾. Und in Analogie zu den früher zu datierenden Ikonen der Gruppe Kreuzigung-Gottesmutter⁽⁹¹⁵⁾, die als Vorbild für die Ikonen mit der Akra Tapeinosis gegolten hatten, kann man annehmen, daß die letzteren ebenfalls als bilaterale, und zwar mit einer Gottesmutterdarstellung auf ihrer anderen Seite, aufgetreten sind. Es kann also die Entstehung der bilateralen Ikonen der Gruppe Akra Tapeinosis - Gottesmutter in einer Zeit angesetzt werden, bevor die Dreiergruppen-Variante des betreffenden Typus der Akra Tapeinosis in Erscheinung trat. Es ist höchstwahrscheinlich, daß jene in der Hagia Sophia Konstantinopels befindliche Ikone der Akra Tapeinosis, wo ihre

912) Siehe oben S. 203 und 224 über die Ikonen 197.

913) Vgl. oben S. 87 ff. und Anhang II, Notiz über die bilateralen Ikonen.

914) Siehe oben S. 207 f.

915) Siehe oben S. 91 f.

verwendung bei den Passionszeremonien lokalisiert wird⁽⁹¹⁶⁾, eine bilaterale nach dem überlieferten Typus "Akra Tapeinosis - Gottesmutter" war. Aufgrund des archaisierenden Prinzips der Kultbilder kann man bekanntlich ihre Vorbilder erschließen.

Die Übertragung der Sujets beider Seiten auf eine einheitliche Fläche und, demzufolge, das Darstellen der Figur Christi und der Gottesmutter nebeneinander ergeben die erste Variante des Typus der Akra Tapeinosis mit Nebenpersonen. Eine Mittelstufe auf dem Wege dazu bilden die Diptychen mit diesen beiden Figuren, nach dem Beispiel in Meteora^(Abb. 36 a-b). Mit den Diptychen aber betreten wir das Gebiet der privaten Devotion - genauso ein privates Andachtbild war ursprünglich das Meteora-Diptychon⁽⁹¹⁷⁾ - also einen freien Grund für die Interpretation und damit die ikonographische Weiterentwicklung unseres Themas. So tritt die Akra Tapeinosis, die schon im Cod. Petropol. 105 als der Kreuzigung gleichgehaltig verwendet wurde⁽⁹¹⁸⁾, uns zum erstenmal in einem der privaten Devotion angehörenden Beispiel, nämlich in Tamars Kreuzeskästchen (Abb. 53), auch in ikonographischer Assimilation zur Kreuzigung, durch die Hinzufügung des Apostels Johannes, entgegen⁽⁹¹⁹⁾. So konnte die Kontamination mit der Kreuzigung, daneben die Dreiergruppe (Tafel in Torcello)⁽⁹²⁰⁾, entweder durch ein Triptychon als Mittelstufe oder nicht, entstanden sein. Das akkumulierende

916) Siehe oben S. 42 und 197.

917) Siehe oben S. 198 und Anm. 609. In dieser Hinsicht paßt Panofskys Bezeichnung für die Akra Tapeinosis als "Andachts-Bild" (Panofsky, in Festschr. f. Max Friedländer 263 f. Vgl. die Einwände von Berliner, Das Münster 9, 1956, 116¹³), d.h. im Gegensatz zum "Öffentlichen-Kult-Bild", trefflich.

918) Siehe oben S. 207 f.

919) Vgl. oben S. 222 f.

920) Siehe oben S. 222 und 241. Unter den frühesten die Tafel Pisa, Museo Civico, von Simone Martini (1320) (siehe oben S. 263).

Danebenstellen der Gottesmutter und des Apostel Johannes ist noch in Volotovo (1363) (Abb. 44) augenscheinlich⁽⁹²¹⁾. Durch die Wiederholung unseres Sujets für die private Frömmigkeit eröffneten sich nun Möglichkeiten zu seiner ikonographischen Bereicherung, wie z.B. auf der Ikone in Jerusalem (Abb. 39)^(921a); selbstverständlich in den Prothesis-Wandmalereien⁽⁹²²⁾, die keine Kultbilder sind. Aber auf den in der Karwoche der Ostkirche verwendeten Kultikonen tritt die Akra Tapeinosis - in der Spätzeit oft durch die Darstellung des "Ecce homo" ersetzt⁽⁹²³⁾ - bis in die heutige kultische Praxis nach dem archaisierenden Prinzip, das die Öffentlichen-Kult-Ikonen regiert, immer als eine isolierte Figur auf.

Eine neue Stufe im ikonographischen Prozess der Zweier- und Dreiergruppen-Varianten bildet ferner das Heranbringen der Nebenfiguren in engeren Zusammenhang mit der Figur Christi. Jede der beiden Varianten bewahrt natürlich in ihrer Weiterentwicklung die Charakteristika ihrer Abstammung getreu. So ist aus der früheren Variante, mit den parataktisch nebeneinander stehenden Figuren Christi und der Gottesmutter, die im hypotaktischen Sinn konzipierte Komposition gekommen, d.h. die mit der Christus umarmenden Gottesmutter, wie auf dem Diptychons-Flügel in der Casa Horne⁽⁹²⁴⁾; parallel wurde aus der früheren parataktischen Dreiergruppe

921) Siehe oben S. 223.

921a) Für die letztere vgl. die Bemerkungen S.244 ff.

922) Eine der frühesten ist die Wandmalerei in der Prothesis der Verkündigungs-Kirche Gorodišče, zwischen den 70^{er}-80^{er} Jahren des 14. Jahrhunderts (siehe Anm. 680).

923) Siehe oben S. 202.

924) Siehe oben S. 224.

die hypotaktische mit dem Apostel Johannes dabei, der sich an Christus preßt, ausgebildet, wie auf der Wandmalerei in der St. Petrus-und Paulus-Kirche zu Tirnovo⁽⁹²⁵⁾. So aber wurde unser Thema ikonographisch mit der Kreuzabnahme kontaminiert.

Die Wandmalerei in der Tirnover St. Petrus-und Paulus-Kirche ist ikonographisch, wie erwähnt, stark von der italienischen Kunst abhängig⁽⁹²⁶⁾. Der abendländische Geist, den diese künstlerisch östliche Wandmalerei atmet, offenbart sich durch zwei der byzantinischen Kunst fremde Einzelheiten: Eine ist das Zeigen der Wunden⁽⁹²⁷⁾, nach Vorstellungen von Christus als Richter⁽⁹²⁸⁾; die andere ist das Halten der Arme durch die Nebenpersonen⁽⁹²⁹⁾, nach Einwirkung des höfisch-

925) Siehe oben S. 216.

926) Siehe oben S. 220 und 265.

927) Siehe oben S. 272. Gewöhnlich wird diese Idee durch das Ausbreiten der Hände schräg zu beiden Engseiten des Sarkophags versinnbildlicht: Tafel Florenz, Museo dell'Opera di S. Croce (siehe Anm. 642a), New York, Metropolitan Museum, Wandmalerei von Niccolò di Toasco (drittes Viertel des 14. Jahrh.) (Meiss, Journal Walters Art Gallery IV, 1941, 124 Abb. 125). Mehrere Beispiele ab Anfang des 15. Jahrh. bei Georg Weise - Getrud Otto, Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance (=Schriften und Vorträge der Württemberg. Gesellsch. d. Wissenschaften. Geisteswissenschaftl. Abt. 5), Stuttgart 1938, 11 ff.

928) Siehe oben S. 272. Vgl. S. 129 f.

929) Vgl. das Halten der Hände Christi durch Engel, die die Passionswerkzeuge (arma Christi) tragen, in der Engelpietà vom Meister Francke, Leipzig (nach 1400) (Hans Weigert, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin /1942/, 332 Abb. 752); es unterliegen Vorstellungen von Christus als Richter nach der Miniatur im Augsburger

kirchlichen Zeremoniells⁽⁹³⁰⁾. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Subvarianten, die sich durch ihr hyptaktisches Kompositions-Prinzip auszeichnen, im Westen erwachsen sind, wo unser Thema, vom rituellen Formen-Konservativismus befreit, eine erstaunliche sichtbare und gehaltliche Entfaltung erreichen konnte⁽⁹³¹⁾. Es ist selbstverständlich, daß die Kontamination der zu erörternden Variante mit der Kreuzabnahme ein weiteres Symptom in dem Prozess zum "Rationalisieren", d.h. zum Verständnis der Figur Christi, der, wie ein Kruzifixus am Kreuz lehnd, aber trotzdem mit angenagelten Armen, aussah⁽⁹³²⁾.

Die Verbreitung dieser westlichen Dreiergruppen - variante nach Osten⁽⁹³³⁾ konnte einerseits einen Grund

Psalter in der Oettingischen Bibliothek zu Mähingen Hs.I. 2. 4^o 19 f^o 124^r (Anfang des 13. Jahrhunderts) (Swarzenski, Die lateinischen illum. Handschr. 58 und 137 Abb. 702, Berliner, Das Münster 9, 1956, 110).

930) Miniatur des Sakramentals für den Kaiser Heinrich II. Cod. Monac. Lat. 4456 (zwischen 1002 und 1014) bei Leidinger, Meisterwerke 26 Taf. 12, in Vergleichung mit dem päpstlichen Ritus Cod. Einsiedeln. Nr. 326 bei Giov. Batt. de Rossi, Inscr. christ. Urbis Romae, II, 34 a (siehe Anm. 49), wie auch dem patriarchalischen bei Sylb. Sguropuli, Vera historia unionis non verae inter Graecos et Latinos, sive Concilii Florentini exactissima narratio u.s.w., Haag 1660, 72.

931) Siehe das Material bei Gert von der Osten, Der Scherzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600, Berlin 1935.

932) Vgl. oben S. 271 f.

933) Tirnovo, St. Petrus-und Paulus-Kirche (siehe Anm. 654 und oben S. 287), Anapausas-Kl., Meteora (1527) (Anm. 654), Tzortzia-Kirche, Kastoria (1547) (ebd.), Korone-Kl. (1587) (ebd.); dazu die Ikone im Zoodochos Pege-Kl., Patmos (16. Jahrh.) (Art Byzantin. 9ème Expos. Nr. 213) und die Ikone in Palazzo Malvezzi, Bologna (L.G. Beroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichen Denkmäler. Taf. 97, 10, Thomas, Riv. Arch. Crist. 10, 1933, 67 und 220).

zur Verbreitung des Titels "die Kreuzabnahme", als einer "erklärenden" Bezeichnung dieses für den Osten "neuen" Sujets, und andererseits den Anstoß zur Ausbildung der Synthese des Beispiels in Casa Horne bilden⁽⁹³⁴⁾. Aber sicherlich bedeutet der Titel "He Apokathelosis" keine genetische Abhängigkeit unseres Themas von der Ikonographie der Kreuzabnahme⁽⁹³⁵⁾. Daß die formale Ähnlichkeit der Akra Tapeinosis mit der Kreuzabnahme, wie auf der Wandmalerei zu Photi, Kreta (Abb. 54), eine äußerliche und zufällige ist, ergibt sich am klarsten daraus, daß das früheste als "He Apokathelosis" bezeichnete Beispiel der Akra Tapeinosis, nämlich das in Kastoria (Abb. 41 bis), einen Christus mit tief gekreuzten Händen dargestellt^(935a). Damit aber wird schließlich einer der Nachteile der einseitig verwendeten ikonographischen Methode enthüllt.

934) Siehe oben S. 224 und 286.

935) Darüber vgl. oben S. 234 f.

935a) Siehe oben S. 197, 209 und Anm. 714.

V. D e r a u f d e m G r a b l i e g e n d e C h r i s t u s

Die frühesten Angaben über das Vorhandensein einer Ikone der Bestattung Christi in den Passionszeremonien gehen in die Zeit des Patriarchen Athanasios I. (1289-1293 und 1303-1310) bzw. in sein zweites Patriarchat zurück; sie wurde während der Vigilie zum Karfreitag verwendet⁽⁹³⁶⁾. Aus den im von Trapezunt stammenden Cod. Athos, Batop.-Kl. 1199(954) vom Jahre 1346 erhaltenen Enkomia entnimmt man genauer, daß ihr Gesang, d. h. die rituelle Bestattungsklage, in Gegenwart einer Ikone mit solchem Thema vollzogen wurde, die also als die beim Orthros des Karfreitag verwendete Festtags-Ikone galt⁽⁹³⁷⁾. Die Erwähnung der Passions-Symbole in diesem Text⁽⁹³⁸⁾ macht die Vermutung höchstwahrscheinlich, daß sich in der erwähnten Trapezuntischen Handschrift die Praxis der Hagia Sophia Konstantinopels widerspiegelt⁽⁹³⁹⁾. Der betreffende Ritus wird bis zum Jahrh. und ausnahmsweise bei einer Gruppe von archaisierenden Athonitischen Typika-Handschriften aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts angewiesen⁽⁹⁴⁰⁾.

In dem erwähnten Enkomia-Text wird Christus wie im Grab liegend beschrieben; offensichtlich handelte es sich diesmal nicht um eine bilaterale Ikone. Aus den archaisierenden Athonitischen Typika erfahren wir weiter, daß sie während der Zeremonie bezeichnenderweise auf einem Gerüst, "heiliges Bett" ("ἱερόν κρεβάτιον") ge-

936) Siehe oben S. 38 f. und 64 ff.

937) Typikon Athos, Batoped.-Kl. Cod. 1199(954), Enkomia I, 8: " 'Εν εἰκόνι, Σῶτερ, / σὲ τὸν ζῶντα νεκρόν, / ὡς ἐν τάφῳ νῦν ὁρῶντες / προκείμενον, / ἐπιτάφιόν σοι ἔδομεν ᾠδὴν" (Pantelakes, *Θεολογία* 14, 1936, 311). Über das Typikon vgl. oben S. 39.

938) Siehe Anm. 653.

939) Über die Passions-Symbole vgl. S. 69 f., 72 ff. und 141 ff.

940) Typika: Athos Cod. Philotheu-Kl. Nr. 153 (siehe Anm. 133), Xenoph.-Kl. 264 (siehe Anm. 137), Laura-Kl. Nr. 11 (Dmitrievskij, *Opisanie III* /= *Τυπικὰ* 2/, 516;

nannt, zur Verehrung ausgestellt war⁽⁹⁴¹⁾, was höchstwahrscheinlich auch in der byzantinischen Epoche der Fall war⁽⁹⁴²⁾. In Pátmos befindet sich die Ikone des "Epitaphios Threnos" (Ἐπιτάφιος Θρήνος) ständig an der Ikonostasis und zwar oberhalb ihrer mittleren Tür (Horiaia Pyle)⁽⁹⁴³⁾, offenbar in Auswirkung der Praxis mit dem auf der Ikonostasis befindlichen Kreuz, das, wie bekannt, von dort herabgeholt, während der beim Orthros des Karsamstag vollzogenen Zeremonien in Verwendung war⁽⁹⁴⁴⁾.

Die Ikonen in Patmos - die älteste vom Jahre 1607 in der Gottesmutter-Kapelle des Theologos-Klosters - zeigen Christus auf dem Leichentuch, auf einem massiven Sarkophage liegend, die Hände ausgestreckt, und am Kopf- und Fussende die Gottesmutter und den Apostel Johannes, stehend, in der Haltung, die gewöhnlich beide

vgl. oben S. 47 f.), Panteleemon-Kl. Typikon aus dem Jahre 1841 (Dmitrievskij, a.a.O. 662₂), und Konstamonitu-Kl. Typikon aus dem Jahre 1854 (ibid. 705 f.).

941) Typikon Konstamon.-Kl. vom Jahre 1854 (siehe Anm. 940); Im Typikon Panteleem.-Kl. vom Jahre 1841 einfach "Bett" ("κράββατος") (siehe Anm. 940).

942) Die in der Spätzeit begegnenden holzgeschnittenen Baldachine - z.B. in Paros (A. Orlandos, Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου, Ἀρχαῖον Βυζ. Μνημ. Ἑλλ. 9, 1961, 193 f. Abb. 124) und Chios (Arnold C. Smith, The Architecture of Chios, London 1962, 99 und 107 Abb. 219,2) - kommen erst unter Einwirkung des "santo sepolcro" der italienischen Kirchen (Beispiele bei Paolo Lino Zovatto, Il Santo Sepolcro di Aquileia e il dramma liturgico medievale, Udine 1956, 16 ff.) vor. Bei der heutigen Praxis wird unter den Baldachin das Epitaphios-Tuch eingestellt (siehe oben S. 2 und 50 f.).

943) Anna Maraba-Chatzenikolau, Πάτμος, Athen 1957, Abb. 54 und 55.

944) Vgl. Cod. Athos, Laura-Kl. 94 (siehe oben S. 7 und 88 f.).

Figuren in der Ikonographie der Kreuzigung und danach in der Darstellung der Akra Tapeinosis einnehmen⁽⁹⁴⁵⁾, nur daß die Gottesmutter hier mit einer entfalteten Rolle dargestellt wird; im Vordergrund der Korb mit den Passionswerkzeugen und das Essiggefäß (Io. 19,28), oben zwei schwebende Engel, Titel: 'Ο 'Επιτάφιος Θρήνος (die Klage am Grab). Der Vorgang ist in eine Berglandschaft hineingestellt. Genauso auf der Ikone Athen, Byzantinisches Museum Nr. 220/XAE 4685 (um 1600) (Abb. 59), nur daß hier die Gottesmutter ein geöffnetes Buch trägt⁽⁹⁴⁶⁾.

Die Einfachheit der vorliegenden Synthese, im wesentlichsten eine Dreiergruppe, wirkt als Symbol. Das geschichtliche Ereignis, wie es durch die Ikonographie der Grablegung wiedergegeben wird⁽⁹⁴⁷⁾, ist darin zurückgetreten; die Vorstellung über den rituellen Threnos wird nur ideell - liegender Christus, Inschrift, weinende Engel - angedeutet, während primär eine theologische Idee zum Ausdruck kommt. Natürlich, weil der Gehalt, der Ausdruck einer Idee das vornehmste Charakteristikum einer Kultikone, d.h. jener, die den Gläubigen zur Verehrung aufgestellt wird, ausmacht. Man nimmt wahr, daß unsere Synthese ein hohes Denken atmet, da die Nebenpersonen darin überlegen sich das Ereignis. Gewiss deutet die Rolle oder das Buch in den Händen der Gottesmutter darauf hin, daß sie über das Mysterium des Menschwerdung und des Leidens Christi, d.h. über die göttliche Oikonomia theologisiert, als deren Beauftragte sie ausgewählt worden war^(947a). Man versteht, daß die Gottesmutter und Johannes beiderseits des liegenden Christus Platz gefunden haben nach dem Sinn ihrer Anwesenheit auf der Ikone aus Poganovo (Abb. 19-20), deren Vorderseite von Vorstellungen, die sich

945) Siehe oben S. 223.

946) Unveröffentlicht. Über die Engel mit Beweinungs- und Bewunderungsgebärden vgl. die parallelen Beispiele oben S. 222.

947) Millet, Recherches 489 ff., Weitzmann, in Essays in Honor of Erwin Panofsky 476 ff.

auf die Theologie der Kreuzigung beziehen, durchdrungen ist⁽⁹⁴⁸⁾; ähnlich die Triptychen des Typus Trevignano (Abb. 14) und Krivec⁽⁹⁴⁹⁾. So bildet unser Thema eine Abart bzw. stellt eine Episode der Theologie der Kreuzigung dar.

Die Kompositions-Elemente der betreffenden Synthese sind entnommen einerseits aus dem Thema der Grablegung, zu der sie eine Variante bildet - die Motive des auf dem Leichentuch liegenden Christus, der Engel und der Berglandschaft⁽⁹⁵⁰⁾ - und andererseits aus dem Thema der Kreuzigung - die Nebenpersonen: Gottesmutter - Evangelist Johannes -, dessen theologischer Gehalt auf unsere Synthese projiziert wird. Das Motiv des Grabes ist gewiss von dem kirchlichen Gesang des Karsamstags-Orthros angeregt⁽⁹⁵¹⁾. So wurde das erzählende Sujet der Grablegung in ein Kultbild, d.h. in eine Festtagsikone umgewandelt. Sein Titel "Ο 'Επιτάφιος Ορῆνος" bezieht sich nicht auf das Sujet, das keine Klage der Nebenpersonen darstellt, sondern auf ihre Funktion, als Festtagsikone, vor der der Gesang der Enkomia (= die rituelle Klage) vollzogen wurde^(951a), so wie der Name "Kreuzabnahme" der Akra Tapeinosis gegeben wurde^(951b).

Es ist klar, daß unsere von "unmittelbarem" Charakter geprägte Synthese eine frühe Datierung fordert. Als Idee begegnet sie uns zum erstenmal auf dem Epitaphios in Berat, Albanien, vom Jahre 1376⁽⁹⁵²⁾, dessen Ikonographie allem Anschein nach von der der Ikonen be-

948) Siehe oben S. 157 ff.

949) Siehe oben S. 128 ff.

950) Vgl. die Miniatur Vat. Gr. 1156 f^o 194^v (11.-12. Jahrh.) Millet, *Recherches* 494 Abb. 533 (Zeichnung), Weitzmann, in *Essays in Honor of E. Panofsky* 486 Abb. 16 (mit weiterer Literatur). Ebenda mehrere Beispiele.

951) Siehe Anm. 937. Dazu: Enkomia I 1 : "Ὁ ζωὴ ἐν τάφῳ κατετέθη, Χριστέ" (Τριώδιον 398 b), II, 4 "Υπνωσας, Χριστέ, τὸν φυσίζων ὕπνον ἐν τάφῳ" (ibid. 404 a), Sticheron am Orthros des Karsamstag "Δεῦτε ἴδωμεν τὴν ζωὴν ἡμῶν ἐν τάφῳ κεκλιμένην" (ib. 411).

951a) Über die Enkomia vgl. oben S. 61 ff.

952b) Vgl. oben S. 234.

952) Siehe Anhang III Nr. 8.

einflusst ist; damit eruieren wir einen Terminus ante quem für die Entstehung unserer Synthese auf den Ikonen. Vielleicht geht sie in die Zeit der Entstehung der Epitaphios-Zeremonie durch die Einführung der Enkomia in das Offizium des Karsamstags-Orthros, d.h. in die Zeit des Patriarchen Athanasios I. (das zweite Patriarchat zwischen 1303 und 1310) zurück, also höchstwahrscheinlich für den in der Hagia Sophia vollzogenen Ritus⁽⁹⁵³⁾. Tatsächlich wird die Vorstellung von der Gottesmutter und dem Apostel Johannes, als Nebenfiguren in einer Darstellung Christi im Grabe, bereits in den Enkomia angedeutet, die, wie erwähnt, in Gegenwart einer Ikone des Christus auf dem Grabe gesungen wurden⁽⁹⁵⁴⁾.

Die Ikone in der St. Kassianos-Kirche, Nikosia, Zypern - Christus allein, auf dem Leichentuch und mit dem Haupt auf einem Kopfkissen ruhend dargestellt (0.42 X 1.19 m.) - (Abb. 60)⁽⁹⁵⁵⁾ verrät einen Provinzialismus durch das pittoreske Element des Kopfkissens unter dem Haupt Christi⁽⁹⁵⁶⁾. Durch diesen naiven Realismus, mit dem sein Maler die Vorstellung vom Schlafen Christi im Grab wiedergegeben hat⁽⁹⁵⁷⁾, wird klar, daß die betreffende zypriotische Variante unabhängig

953) Vgl. oben S. 290.

954) Enkomia II, 32 "Ἰδε μαθητὴν, / ὃν ἠγάπησας καὶ τὴν Μητέρα / ... / ἔκραζε δακρύουσα ἡ Ἀγνή" (Τριῶδιον 403 b). Vgl. auch den Eirmos "Μὴ ἐποδύρου μου, Μητέρα" oben S. 230 Anm. 700. Vgl. oben S. 290.

955) Talbot-Rice, Icons of Cyprus 254 Nr. 111.

956) Ähnlich auf der Wandmalerei in der Kirchen-Ruine beim St. Chrysostomos-Kutsobentes-Kloster, Zypern (Soteriu, Βυζαντ. Μνημ. Κύπρου Taf. 77).

957) Enkomia II, 4 (siehe Anm. 951), Karsamstags-Orthros-Kanon, Hode VII, 3 "Ὁλβιος τάφος. Ἐν ἑαυτῷ γὰρ δεξάμενος, ὡς ὑπνοῦντα τὸν δημιουργόν" (Τριῶδιον 410).

von der ersteren, mehr intellektuellen ist. Was diese erstere anbelangt, setzt sie eine Dreiergruppendarstellung der Akra Tapeinosis voraus⁽⁹⁵⁸⁾.

Die Passionssymbole in der Synthese des auf dem Grab - sc. im Grab - liegenden Christus vertreten höchstwahrscheinlich eine spätere Stufe in ihrer Geschichte, nach akkumulierender Weise hinzugefügt, wie bei dem Thema der Akra Tapeinosis⁽⁹⁵⁹⁾, und zwar zuerst, wie es scheint, der Korb und das Essiggefäß (Abb. 59), als Symbol der Passion Christi⁽⁹⁶⁰⁾ und danach die anderen Passionsgeräte. Mit den letzteren tauchen in der Darstellung des Christus auf dem Grab auch andere den Personen des Epitaphios Threnos entnommene Figuren auf und⁽⁹⁶¹⁾ somit wird das ursprüngliche theologisch gefärbte Thema ins Historische umgewandelt. Schließlich wird die Darstellung des Epitaphios Threnos auf einer Ikone im Kathisma des Evangelismos, nochmals auf Patmos, augenscheinlich einer Festtagsikone des Karsamstags-Orthros (0.443 X 0.495 m.) (Ende des 15. Jahrh.) (Abb. 61)⁽⁹⁶²⁾ durch Engel, die die Passionssymbole tragen

958) Vgl. oben S. 283 ff.

959) Vgl. oben S. 213 ff und 262.

960) Vgl. Enkomia I,3 "Τιμῶμεν τὴν ταφὴν καὶ τὰ πάθη σου" (Τριώδιον 399a).

961) Ikonen: Rom, Vatikan, Campo Santo Teutonico Inv. Nr. I, 25 (0.267 X 0.667 m.) (Frühchristliche Kunst aus Rom, 3. September bis 15. November 1962 in Villa Hügel-Essen, 212 Nr. 442), Athen, Byzantin. Museum Nr. 352 (0.52 X 0.41 m.) von Emmanuel Lampardos (1. Viertel des 17. Jahrh.) (Sotiriou, Guide 112, J. Myslivec, Deux icones italo-greques de la Collection Soldatenkov, Seminar. Kondakov. 7, 1935, 224 Taf. VIII), Athen, Sammlung Helene Stathatos (0.31 X 0.68 m.) von demselben Maler (A. Xyngopoulos, Συλλογὴ 'Ελένης Σταθάτου / = Βιβλιοθήκη τῆς ἐν 'Αθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, Nr. 31/, Athen 1951, Nr. 5 Taf. 5, ders., in: Collection Hélène Stathatos: Les objets byzantins et post-byzantins / Limoges 1957/, 85 Nr. 121 Taf. XXI.).

962) Art. Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 263.

(Vordergrund) und Sterne (Hintergrund) bereichert; die Ikonographie der Festtagsikone ist bereits von jener der Epitaphios-Tücher beeinflusst worden⁽⁹⁶³⁾.

Einer Erklärung bedarf das auf den ersten Blick paradoxe Phänomen, daß ein ikonographisches Thema, nämlich Christus auf dem Grab (= im Grab), das bereits in den Anfängen des 14. Jahrhunderts für die Festtagsikone der Epitaphios-Zeremonie, und zwar einer offenbar eigens für die Hagia Sophia geschaffenen Ikone⁽⁹⁶⁴⁾, entwickelt gewesen sein muß, nur einzeln und auf Ikonen der Spätzeit begegnet. Dies läßt sich dadurch erklären, daß das Bild in engem Zusammenhang mit dem Ritus, d.h. mit dem Gesang der Enkomia stand, die aber sehr langsam verbreitet wurden⁽⁹⁶⁵⁾. Der Grund des Phänomens liegt in der Tatsache, daß die Zeremonie mit den Enkomia und dabei mit der Ikone des im Grab liegenden Christus als eine Neuerung der Großen Kirche entstandem⁽⁹⁶⁶⁾ nicht verpflichtend für die anderen konstantinopolitanischen Heiligtümer - darunter die berühmten mit eigener Überlieferung - war; der Patriarch Athanasios I. bemühte sich, wie erwähnt, die Epitaphioszeremonie allen aufzuerlegen⁽⁹⁶⁷⁾.

963) Ausführlicher im Vierten Teil.

964) Vgl. oben S. 294.

965) Unter den bekannten Handschriften, durch die die Enkomia überliefert sind, gehören nur drei dem 14. Jahrh. an (Angaben bei Millet, Compt. Rend. Acad. Inscr. Belles Lettres 1942, 411 ff.). Bei den Balkan-Slawen wurden sie noch später, bei den Rumänen z.B. erst im Jahre 1697 eingeführt (N. Jorja, Bisericii Românești, I, Bukarest 1908-1909, 116 ff., mit unzugänglich. Vgl. Colbas, Le théâtre 174 f, dies., Atti V Congr. Intern. St. Biz., II, 88 und Byzant.-Neugr. Jahrb. 10, 1932/33 und 1933/34, 305.

966) Siehe oben S. 38 ff., 290 und 294.

967) Siehe die Briefe des Athanasios I. Anhang I Nr. 1 - 4 und 6. Vgl. oben S. 64 f.

PX
Old

Dabei bilden die Spaltung zwischen Hauptstadt und Land in der Palaiologenzeit und demzufolge die Verminderung der führenden Rolle der ersteren die geschichtlichen Gründe für die Erklärung einer Diskrepanz zwischen Wort und Bild in ihrem Werdegang im Kult, d.h. der Gesang der Enkomia nicht in Gegenwart der entesprechenden Ikone. Man erschließt das letztere daraus, daß die Enkomia bis in die Neuzeit in Kleinasien, in Zypern und vielleicht in einer kaum entfernten Epoche auch im helladischen Gebiet anstatt in Gegenwart einer Ikone mit der Darstellung Christi auf dem Grabe vor einem Kreuz oder einer kleinen bemalten Brett-Statuette des liegenden Christus gesungen wurden⁽⁹⁶⁸⁾.

Die Verwendung eines Kreuzes in der Epitaphios-Zeremonie anstatt einer Ikone⁽⁹⁶⁹⁾ ist also ein archaisches Überbleibsel, das sich von der Einwirkung des hauptstädtischen Hoch-Kults unberührt erhalten konnte, und deswegen sind uns Festtagsikonen des Karsamstags nur ausnahmsweise und nur aus der Spätzeit erhalten⁽⁹⁷⁰⁾.

968) Kleinasien: Cottas, Le théâtre 138 f.; Zypern: Max Ohnefalsch - Richter, Kypros. Die Bibel und Homer, Berlin 1893, 136, Magda H. Ohnefalsch-Richter, Sitten und Gebräuche auf Cypern, Berlin 1913, 91 (oder ein wächsernes Bild); Griechenland, auf Euböa, ein großes Bild Christi ("a rude portrait of Christ") (R. Arthur Arnold, From the Levant, the Black Sea and the Danube, London 1868, I, 151).

969) Vgl. oben S. 6.

970) Es ist charakteristisch, daß eine Epitaphios-Ikone in den gedruckten Typika ebensowenig erwähnt wird, wie das Epithaphios-Tuch (vgl oben S. 48 f). Eine Grablegung des Kreuzes wird dagegen seit dem 10. Jahrh. im Westen bestätigt (Ethelwold, Regularis concordia (965-975): "Depositae Cruce, ac si Domini Nostri Jesu Christi corpore sepulto, dicant antiphonum ... In eodem loco Sancta Crux cum omni reverentia custodiatur usque Dominice noctem Resurrectionis" / Gustave Cohen, Anthologie de drame liturgique en France au Moyen-Age, Paris 1955, 27 f., Brooks, The Sepulchre of Christ 7 ff., 35 ff., 92 ff. / vgl. dazu oben S. 10 f.). wie auch bei den ab-

Betreffs der bemalten Brett-Statuetten des liegenden Christus⁽⁹⁷¹⁾, die dem Gekreuzigten ähnlicher Gattung entsprechen⁽⁹⁷²⁾, ist es wahrscheinlich, daß sie unter westlicher Einwirkung entstanden sind⁽⁹⁷³⁾.

seits vom Einfluß des byzantinischen Ritus gebliebenen östlichen Kirchen: Armenier (Rücker, in: Miscellanea Mohlberg, I, 396), Kopten (ib. 398. Das Kreuz wird an dem Vesper-Offizium des Karfreitags zum Symbolisieren der Grablegung in ein Parament eingewickelt und mit Blumen verhüllt / Lanne, L'Orient Syrien VI, 1961, 296; , Vgl. Anm. 235/), West-Syrer (Jakobiten) (Rücker, a.a.O. 401 f.), Ost-Syrer (Nestorianer, Chaldäer) (ib. 403). Bei den Griechisch-Melkiten, bei denen der byzantinische Karsamstags-Orthros mit dem Epitaphios-Tuch (darüber siehe oben S. 43 ff.) eingeführt ist, begegnet aber auch die ältere Form mit der neueren kombiniert dadurch, daß das Kreuz auf den Epitaphios gelegt wird (Couturier, Cours de liturgie grecque-melkite, I, 269 ff.).

971) Beispiele: Athen, Byzant. Museum Nr. 488 (Länge 0.73 m.) und 574 (L. 0.73 m.) unbekannter Herkunft (unveröffentlicht), Chrysospege-Kl. bei Canea, Kreta (Chatzidakis, Ikônes 134), Venedig, Griechische Kirche (S. Giorgio dei Greci), ein Werk von Emmanuel Tzanes (1677) vom Typus der bemalten Brett-Statuetten, aber mit Nebenpersonen einer Grablegungsdarstellung (Joseph von Arimathia, Gottesmutter, Nikodemus) hinzugefügt, wie die auf einer gewöhnlichen Ikone, nur daß der Grund weggenommen und das Sujet auf beiden Seiten des Holzes dargestellt ist (Giuseppe Gerola, Emmanuele Zane da Retimo, Atti del Reale Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti LXII, 1902/3, 360 f. Titelbild, Xyngopulos, Εξεδρασμα 236 Taf. 57, 1, Chatzidakis, a.a.O. 134 Nr. 112, es wird bis in die Gegenwart in der Epitaphios-Zeremonie verwendet); eine Kopie des letzteren in der griechischen Kirche in Cargese, Korsika (Chatzidakis, ebd. mit übriger Literatur).

972) Siehe oben S. 9.

973) Vgl. oben S. 9; dazu: Xyngopulos, a.a.O. 237.

SECHS BRIEFE DES PATRIARCHEN KONSTANTINOPELS
ATHANASIOS I. (1289-1293 und 1303-1310)

Cod. Par. Gr. Suppl. (Fonds) Nr. 516 (15. Jahrh.)

Ausgaben

- Anselmi Banduri, Imperium orientale. Antiquitates constantinopolitanae, II, Paris 1711, 964-965 Nr. 35-38 und 54-55, die Titel; danach in:
- Migne, P.G. 142, 475-477.

Abkürzungen

- Pentekostarion: Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον, Venedig 1896.
- Triodion: Τριώδιον κατανυκτικόν, Venedig 1897.

1

(Das eigentliche Ende des Briefes bildet der Absatz b von Brief 2)

. 165^v)

Banduri Nr. 35.- Περὶ τοῦ ὅπως δεῖ συνδραμεῖν ἐν τῷ τοῦ Σωτῆρος ἅπαντας ἐνταφιασμῷ. Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα ^a:

Εἰ τῷ τοῦ Ἰσραὴλ ἐνταφιασμῷ οὐκ ἦν εἰκάζειν ἀπολειφθῆναι τινὰ τῶν ἐν Αἰγύπτῳ παραδυναστευόντων, μὴ σὺν δάκρυσιν δεδραμηκέναι ἐπ' ἀνθρώπῳ καὶ τούτῳ ἄλλοεθνεῖ, κελεύσει μὲν Φαραώ. Θεραπεία δὲ τῇ πρὸς Ἰωσήφ¹, τινὰ τὸν λόγον δῶμεν ἡμεῖς, εἰμὴ ὅψὲ τὸ πρὸς Ζάββατον² πάντες σπεύσωμεν ἐκδραμεῖν, μὴ βασιλεῖς καὶ ἄρχοντες μόνον, φρικτὰ μυστήρια κατοφόμενοι³ τοῦ μακαρίου καὶ μόνου δυνάστου βασιλέως⁴. ἄλλὰ καὶ σὺν ἱερεῦσιν ἡγούμενοι ἐν τῇ μητρὶ τῶν ἐκκλησιῶν τὴν παναγίαν σφαγὴν καὶ τὸν ζωηρὸν ἐνταφιασμὸν προσκυνῆσαι⁵ καὶ ἀλαλάξαι⁶ τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὃν δι' ἡμᾶς ἐπήνεγκε θέλων⁷, ὃς οὐ ἐζώσθημεν καὶ τὴν Ἑδέμ ἀπελάβομεν. Εἰ δ' ἔστι κώλυμα τὸ ἀπεῖργον τὴν ἐκ Θεοῦ βασιλείαν σου, δυνατόν ἀναπληρωθῆ-

(f. 166^r) ναι τῇ τοῦ δεσπότου ἐπιδημίᾳ· εἰ δ' ἔστι // καὶ τι κώλυ-
μα τῷ προεστῶτι, τινὲς τῶν εὐλαβεστέρων ἐξάπαντος ὑπ' αὐ-
τοῦ σταλήτωσαν. "Ὅθεν καὶ δέον τοῖς δομεστίνοις μάλιστα
τοῖς μεγάλοις τῆς τοῦ θεοῦ Μεγάλης Σοφίας συναγεῖραι
πάντας τοὺς φαλμφοὺς εἰς τὸ τὰ σωτήρια ἀλαλάξαι παννύ-
χια, χαρᾷ καὶ φόβῳ καὶ πόθῳ διεγρηγμένων ψυχῶν⁸, ὡς
ἂν^b τὸ μέγα ἔλεος τοῦ θεοῦ⁹ πλουσίως πᾶσι καταπεμφθῇ¹⁰.

a Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα Banduri Migne vac. b ὡσάν cod.

- 1 Gen. 50,1-13. 2 Matth. 28,1. 3 Ro. 16,25;
Eph. 3,4; Col. 1,27; "τίς ἐξείποι τρόπον, φρικτὸν ὄν-
τως καινόν" (Enkomia I.41 = Triodion 400 b); "ὁ Εὐσχή-
μων, Σῶτερ, σχηματίζει φρικτῶς καὶ κηδεύει ὡς νεκρόν ...
καὶ θαμβεῖται σου τὸ σχῆμα τὸ φρικτόν" (Enkom. I.45 =
ib.); "μέγα σου καὶ φρικτόν, Σῶτερ, θέαμα νῦν καθορᾶται"
(Enkom. II.56 = 405 a); "ὦ φρικτόν καὶ ξένον
θέαμα, θεοῦ Λόγε, πῶς γῆ σε καλύπτει" (Enkom. III.41 =
407 a); "φρίττουσιν οἱ νόες τὴν ξένην καὶ φρικτὴν σου
ταφήν" (Enkom. III.44 = ibid.). 4 Dan. 2,10; 9,
6.8; "μεγαλύνομέν σε, Ἰησοῦ Βασιλεῦ" (Enkom. I.3 =
399 a); "Ἰησοῦ Παμβασιλεῦ" (Enkom. I.4 = ibid.); "ἀ-
ληθῆς τοῦ πόλου καὶ τῆς γῆς βασιλεύς" (Enkom. I.15 =
399 b); "θεῖόν σου δυναστεῖα" (Enkom. III.20 = 406 a).
5 "καὶ τεθεῖς ὑπὸ γῆν ζωοβρύτα ... ἐζώσας" (Enkom. I.21
= 399 a); "προσκυνῶ τὸ πάθος, ἀνυμνῶ τὴν ταφήν, μεγαλύνω
σου τὸ κράτος, Φιλάνθρωπε" (Enkom. I.50 = 401 a); "ἡ ἀ-
μνάς τὸν ἄρνα βλέπουσα ἐν σφαγῇ" (Enkom. I.52 = ibid.).
6 Ps. 94(95),1. 7 "ὑπὸ γῆν βουλήσει κατελθὼν, ὡς θνη-
τός" (Enkom. I.46 = 401 a); "ἐκουσίως, Σῶτερ, κατελθὼν
ὑπὸ γῆν" (Enkom. I.54 = ibid.); "θέλων ὥφθης, Λόγε, ἐν
τῷ τάφῳ νεκρός" (Enkom. I.73 = 402 a). 8 Matth. 28,8;
II Petr. 3,1. 9 I Petr. 1,3. 10 II Cor. 9,11.

(Der Absatz b gehört an das Ende des 1. Briefes)
Banduri Nr. 36.-Πρὸς τὸν λαὸν ἅπαντα, παρακαλῶν
συνδραμεῖν ἐν τῷ τοῦ Σωτῆρος ἐνταφιασμῷ:

a. Εἰ τὰ ἄνω Χριστὸς μὴ λιπὼν πρὸς ἡμᾶς τοὺς μα-
κρὰν κατελήλυθε¹. ἐκουσίῳ τῷ πάθει² τὸ τῆς ἡμῶν ὀφειλῆς
ἐξαλειῖται χειρόγραφον³, συνδραμεῖν μηδαμῶς βασιλεῖς καὶ

166^v) πλουτοῦντες καὶ πένητες κατοικήσωμεν, δέομαι, ἐκπλαγῆ-
 ναι, δοξάσαι, προσκυνῆσαι⁴, δακρύσαι καὶ ἄσαι ὁσίως τοῦ
 φρικτοῦ ἐνταφιασμοῦ τὰ μυστήρια⁵, ἔν' ἐντεῦθεν συναισθαν-
 θῶμεν τοῖς παραδόξοις⁶ μεγαλεῖα θεοῦ⁷. καὶ ὅθεν καὶ ὅ-
 πως παρὰ πάντας ἀνθρώπων υἱοῦς ὁ τῷ κάλλει ὥρατος⁸, μο-
 νώτατος, ἀκαλλῆς καὶ ἀνείδεος ὤπται, ὡς ἔφησε πρόρρησις
 ἡ προφητικὴ⁹. Πόθεν γὰρ ἄλλως καὶ αὐτοῖς βασιλεῦσι προσ-
 γεγένηται συνιέναι τὰ θεῖα βελήματα¹⁰ καὶ παιδείας ὁρ-
 θῆς¹¹ τοὺς κριτὰς τῆς γῆς ἅπαντας¹² δυνατῶς περιδράξα-
 σθαι. Ὡς ἂν δυσώδους κἀντεῦθεν ἰλῦος, τῶν γεωργῶν ἐνη-
 χούντων τῇ τότε σάλπιγγι, εὐρεθῶμεν καθύπερθεν, μήπως
 Κύριος ὀργισθεὶς¹³ ἀπολείψαντας^a δικαίας ὁδοῦ¹⁴ παρεάσῃ
 ἡμᾶς, ὧν ἡ μὲν ἔνεκα τὰ πολλὰ τῷ παμβασιλεῖ καὶ εἰπεῖν
 καὶ ἐκπέμψαι ἐμέλησε καὶ // ὁδοὺς καὶ φραγμοὺς¹⁵ ἀναγ-
 νάζειν εἰστρέχειν τὸ γένος τῶν ἀνακτόρων¹⁶, οὗ καὶ τῶν
 δούλων ὡς δούλοι ἀχρεῖτοι¹⁷ καὶ ἔσχατοι¹⁸ πάντη ἡμεῖς
 ὑμᾶς ἀξιοῦντες παρακαλοῦμεν, ἀνιστοροῦντες ἅμα καὶ ἀ-
 ναγκάζομεν¹⁹. Καὶ μή μοι ἀντιβολῶ^b δραμεῖν καὶ γενέσθαι
 ἐντὸς παρακούσητε· μηδὲ πρόφασιν ἀτελῇ ἢ ζευγῶν²⁰ ἢ ἀ-
 γροῦ²¹ προῖσχώμεθα^c, μηδ' αὐτὴν τὴν νεδνυμφον²². Μηδ'
 αὖ εἰσελθεῖν ἀκαλλώπιστοι πάλιν ἐνέγνωμεν, ὡς δεδέσθαι
 καὶ πόδας καὶ χεῖρας²³ τῆς^d ἐκεῖ νυμφικῆς μὴ ἐστάλθαι
 καταθαρροῦντας τὴν εἴσοδον²⁴ καὶ λίμνην^e ἐκρυπυμένους^f
 πυρός²⁵, ὅ μὴ καὶ πάθοι τις ἐξ ἡμῶν, Χριστὲ Βασιλεῦ καὶ
 θεῖ τοῦ παντός· ὡς δὲ μεγάλη στολῇ²⁶ ἀπ' ἐντεῦθεν τῇ
 τοῦ νυμφῶνος ἀξίᾳ περιδήσαντες ἑαυτοὺς εὐμενῶς εἰσδεχθεῖ-
 ημεν, μή ποτε περιτυχόντες, ὥ τῆς ζημίας, εὐρεθῶμεν^g
 τὰς πύλας καταγνωσθῶμεν κρούειν ἀνόνητα^h, δυσφήμῃ ἐκεῖ-
 θεν ὀνειδισμῷ, καὶ δεσποτικῶς ἀξίως ἐπεγκαλούμενοι τῷ
 ἀκαίρῳ τοῦ κρούσματος²⁷.

b. Ὡν ἔνεκεν κατασκέφασθαι συγκαλοῦμεν καὶ τὸν ἁ-
 γιόν ἐνταφιασμὸν κατιδεῖν τὴν ἐκ θεοῦ βασιλείαν σου. Εἰ
 μὴ τὸ ἀντιξοοῦν ἀναγκαιότερον, ἴσως τότε σου κἂν ὁ δε-
 σπότης τὸν τύπον ἀναπληρούτω ὁ εὐτυχῆς καὶ πανευτυχέστα-
 τος ἀζιραίων πληθὺν ἐν στολῇ ἱερᾷ παραστῆναι καὶ ἄσαι
 ἐξόδια²⁸, κατανύξει προσπεύσῃⁱ καὶ φόβῳ καὶ πόθῳ²⁹ καὶ
 δάκρυσι διατάττομεν, ἵνα σβέσωμεν δάκρυσι δάκρυα³⁰. Διδ-
 1.167^r) ταχὺ // πρὸ νυκτὸς ἐπεισδράμωμεν ὁ ποιμὴν σὺν ποιμνίῳ
 θεόφρονι. Οἱ γὰρ ὕστερον ὧδε ἐπιφθάνοντες ἐνδεκάτης μι-
 σθὸν οὐ νομίσονται³¹, οὐ, Χριστὲ καὶ θεέ, μὴ ἐκπέσωμεν.

a ἀπολεῖσθαι.cod.b ἀντιβλ cod.

c προῖσχώμεθα

cod. d τοῖς cod. e λίμην cod, f ἐκριπου-
 μένοις cod. g ἐντεθειμεν cod. h ἀνδνητα
 cod. i προσπουση cod.

1 "Καὶ ἐν τάφῳ ἔδυσ καὶ τῶν κόλπων, Χριστέ, τῶν πατρώων,
 οὐδαμῶς ἀπεφοίτησας" (Enkom. I 14 = Triodion 399 b);
 "ἀληθῆς καὶ πόλου καὶ τῆς γῆς βασιλεύς" (Enkom. I 15 =
 399 b); "ἄνω σε, Σωτήρ, ἀχωρίστως τῷ Πατρὶ συνόντα,
 κάτω δὲ νεκρὸν ἠπλωμένον" (Enkom. II 6 = 402 b); "κόλ-
 πων πατριῶν ἀνεκφοίτητος ... καὶ φρικτὸς γενέσθαι εὐ-
 δοκήσας" (Enkom. II 46 = 404 b). 2 Siehe Brief 1,7.
 3 Col. 2,14. 4 Siehe Brief 1,5. 5 Siehe Brief 1,3.
 6 Siehe Brief 1,3, 7 Si. 43,25, Ac. 2,11. 8 Ps. 44,3.
 9 Is. 53,2. 3, "Ὁραῖος κάλλει παρὰ πάντα βροτούς, ὡς
 ἀνείδεος νεκρὸς καταφαίνεται, ὁ τὴν φύσιν ὠραῖσας τοῦ
 παντὸς" (Enkom. I 9 = Triod. 399 a) 10. Eph. 8,17; Matth.
 3,35; Ps. 32(33),15. 11 Eph. 6,4; II Tim. 3,
 16. 12 Job 12,17; Ps. 143,11. 13 Matth.
 18,34. 14 Job 24,11; Prov. 10,17; II Petr. 2,
 21; Lu. 14,23. 15 Lu. 14,23. 16 Is. 8,11;
 Dan. 70, 13; I Ma. 3,32. 17 Matth. 25,30; Lu. 17,10.
 18 Matth. 19,30; Ma. 9,35. 19 Lu. 14,23.
 20 Lu. 14,19. 21 Lu. 14,18. 22 Lu. 14,20.
 23 Matth. 22,13, 24 Matth. 25,1-14; Lu. 12,35-36.
 25 Apoc. 19,20; 20,14.15. 26 Lu. 15,22. 27
 Matth. 25,10-12; Lu. 13,25-27. 28 "ὕμνους ἐξοδίου
 μέλπει" (Enkom. II 19 = 403 a), "ὕμνους ἐξοδί-
 ους ᾄδουσι" (Enkom. II 24 = 403 b); "δεῦρο πᾶσα φύσις
 ὕμνους ἐξοδίου προσοίσωμεν" (Enkom. III 4 = 405 a).
 29 "τοῖς πόθῳ τε καὶ φόβῳ τὰ πάθη σου τιμῶσι δίδου παι-
 σμάτων λύσιν" (Enkom. III 40 = 407 a). 30 "δα-
 κρυρρῶδες θρήνους ἐπὶ σέ ἡ Ἀγνή Μήτηρ ... ἐπιρραίνουσα"
 (Enkom. I 28 = 400 a). 31 Matth. 20,6.9, Pentekosta-
 rion 5 b).

3

Banduri Nr. 37.- Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα περὶ τοῦ
 αὐτοῦ:

Τινὲ καὶ δάκρυσιν ἠβουλόμην ἢ μέλαινα μάλλον χαράξαι,
 εἰ ἦν μοι ἔξόν, τὰ λυποῦντα καὶ ἀποκλαίοντα^a σήμερον,
 εἰ μὴ γε τῇ συμπαθείᾳ καὶ πρὸς οἶκτον ἐτοίμη <ἡ>^b ἐκ Θεοῦ
 βασιλεία σου, γινώσκων αὐτῆς τὸ φιλόπονον καὶ φιλήκοον
 ἐν τοῖς ἀγαθοῖς, καὶ πρὸς ἔλεον ἔτοιμον πλουτούσης τὸ

κλαίειν μετὰ κλαιδόντων καὶ χαίρειν μετὰ χαिरδόντων¹. καὶ
 λίαν αὐτοῦ ἐφιμεμένης ψυχῆς δι' εὐθύτητα τοῦ τάχους πρὸ
 τοῦ κληθῆναι ἱππασαμένου συντόνως καταλάβοι τοῦ Θεοῦ τὰ
 ἀνάκτορα, ὡς ἂν σὺν ἡμῖν ἁρμοζόντως συναλγήσῃ καὶ συν-
 δακρύσῃ² καὶ τι τῶν πρὸς ὄνησιν ἐφεύρῃ μὴ ἄλλοις τυχεῖν
 ἐφικτὸν τῇ πολλῇ ἀτυχίᾳ τῆς φύσεως. Καὶ ὅπως ποσάνις
 βεβουλημένου Θεοῦ περιθάλψαι κοινῶς καὶ ἰδίως βροτοῦς,
 ὡς ὄρνις αὐτῆς τὰ νοσσία³, οὐ μόνον οὐ τεθελήκαμεν πε-
 φευγότες ἐξ ἔργων, ἀλλὰ φεῦ καὶ κατὰ καιρὸν αὐτὸν τὸν
 ζωῆς <Κύριον> ἀλόγως^c ἀνόμοις συντετυχότες^d, τῇ τοῦ φθό-
 νου κραιπάλῃ βαβαὶ τυφωθέντες θανάτῳ παραδεδώκαμεν⁴,
 μηδ' αὐτὸ τὸ ταφῆναι ὡς ἐνὶ τῶν τραυματιῶν καὶ εἰς λάκ-
 .167 ^yκον καταβαινόντων⁵, τὸν καλύψαντα οὐρανοῦς ἀρετῇ⁶ // χα-
 ρισάμενοι, ἀλλ' ἀνείδεον⁷ καὶ γυμνὸν⁷ καὶ νεκρὸν τῷ ξύ-
 λῳ τετανυκότες⁸, καὶ χεῖρας καὶ πόδας ὀρωρυγμένον⁹, ἐ-
 ἄσαντες ἄταφον, τῶν οἴκοι φροντίζειν ὡς μή τινος γεγο-
 νότος καινοῦ, ματαίας φεῦ τῆς ἀπάτης, ἕκαστος σπουδαιο-
 λογούμεθα, μικρὸν ἢ οὐδὲν ἐξετάζοντες περὶ τῶν πραχθέν-
 των, μήπως ἐκ τούτων ἐπὶ ἀρετῇ^e ἀνακύψῃ ἡμῖν ἐπιβαινόν-
 των. Εἰ, τοίνυν, συγκατανεύσῃ καὶ συγκατάθῃται συνδρα-
 μεῖν, ὡς ἔφην, τοῖς ἀναντῶροις, τὸ μὲν πολὺ ἐξ ἡμῶν, ὡς
 οἶά τινι τῶν ἀκесωδύνων^f, τῇ λαμπροτάτῃ ἐπιστάσι^α αὐ-
 τοῦ τῆς λύπης ἀναλωθῇ, δοξασάσης αὐτῆς ἐν τιμῇ τὸν αὐ-
 τῆς βασιλεύσαντα¹⁰ καὶ παρ' οὗ βασιλεύουσι βασιλεῖς καὶ
 γῆς δι' αὐτὸν ἐπιδράττονται τύραννοι: κἀντεῦθεν καὶ ἄμφω
 βασιλεῖς τῷ παμβασιλεῖ τελεσάμενοι τὸν ἐνταφιασμὸν¹¹
 σὺν τῷ δῆμῳ παντὶ ἁγιασθησόμεθα, ἀναστάσεως δεηθέντες
 αὐτοῦ καὶ μάλιστα νῦν ἐξελεῖσθαι ἡμᾶς τῶν δεινῶν ὃ πολυ-
 εὐσπλαχνος¹², ἐξδὸν ἀναμφήριστον πάντως μὴ τυχεῖν δαφι-
 λῶς τῶν αἰτήσεων, διψῶντος αὐτοῦ πολλαχῶς ἡμῖν ἐπιχέειν
 τὰ ἐλέη¹³, εἰ ὡς δυνάμενοι πρὸς αὐτὸν ἐπιστρέφοιμεν¹⁴.

a ἀποκναίοντα cod. b ἐτοιμία ἐκ cod. c ζωῆς
 ἀλόγως cod. d συντετοχότες cod. e ἐπισυέδῃ cod.
 f ἀκесωδύν cod.

¹ Ro. 12,15. ² Siehe Brief 2,30. ³ Matth. 23,38. ⁴ Eph. 10,14, "ἀλαζὼν Ἰσραήλ, μίαιφόνε λαέ, τί παθὼν ... τὸν Σωτῆρα δὲ παρέδωκας σταυρῷ;" (Enkom. I 58 = Triod. 401 b); "φθονουργέ, φονουργέ καὶ ἀλάστορ λαέ (Enkom. I 62 = 401 b). ⁵ Ps. 27(28),1; 29(30), 3; 142(243),7. ⁶ Sl. 37,3. ⁷ Siehe Brief 2,9. ⁸ "ὕψωθεις ἐν ξύλῳ" (Enkom. I 37 = 400 b); "ἀπὸ τοῦ ξύλου"

ἐν ξύλῳ" (Enkom. I. 44 = 400 b); "ὁ Κριτής ... κατε-
κρίθη διὰ ξύλου σταυριοῦ" (Enkom. I. 57 = 401 b).
9 "ἦλοις σε σταυρῷ πεπαρμένον" (Enkom. II 20 = 403 a);
"νύττῃ τὴν πλευρὰν καὶ ἡλοῦσαι, Δέσποτα, τὰς χεῖρας"
(Enkom. II 57 = 405 a). 10 "τὴν πλευρὰν ἐνύγης"
(Enkom. I. 39 = 400 b); "λογχονύκτου, Σῶτερ, τῆς πλευ-
ρᾶς σου, ζωὴν" (Enkom. I 43 = ibid.). 11 Ps. 98, 99
12 Siehe Brief 1, 3-4. 13 "εἰρήνην ἐκκλησίᾳ, λαῷ
σου σωτηρίαν" (Enkom. III 46 = 407 a). 14 "ἀνάστηθι
οἰκτιρμον" (Enkom. III, 38 = ibid.). 15 Ps. 84, 8.

4

Banduri Nr. 38.- Γράμμα πρὸς τὸν αὐτοκράτορα,
προσκαλούμενον αὐτὸν ἐν τῷ ἐνταφιασμῷ τοῦ Σωτῆρος:

(f. 168^r) Εἰ καὶ πάντα τὰ ἔθνη καὶ πάντας τοὺς ἐν ἀξίᾳ προσ-
κυνῆσαι // καὶ γινῶναι τὰ πάθη Χριστοῦ ἡ Σοφία Θεοῦ συγ-
καλεῖται ἐτήσια, κατεξαιρέτως σήμερον σὲ τὸν ταύτης
υἱόν, ὃν προγνώσει προώρισε Κύριος; ὃν συνέσει <καὶ>
οἷκτῳ^a ἡ ἐκκλησία βασιλικῶς ἐμαυεύσατο; ὃν καὶ ἄρχειν
καὶ βασιλεύειν θαυμασίως ἐτεθηνήσατο καὶ σοφῶς ἐδικαί-
ωσε, οὐ φαιδρᾶναι καὶ μόνον τῇ παρουσίᾳ τὰ θεῖα ἀνάκτορα,
ἀλλ' ἐγκύψαι καὶ μάλα πρὸς ἄγνωστον γινῶσιν τὴν τῶν πάν-
των φρικτῶν μυστηρίων ἐκπλαγυστόμενον δύναμιν¹; κἀντεῦ-
θεν σοφίαν πληθύναι καὶ θείου φρονήματος τοῦ δουλεύειν
Κυρίῳ ἐν φόβῳ τῇ ἐν νόμῳ ζωῇ καὶ νηφούσῃ ψυχῇ πρὸς τὰ
φίλα Θεῷ ἐν στοργῇ διεγείρειν καὶ ποδηγεῖν ἐν σπουδῇ
καὶ τὸ ἅπαν ὑπήκοον πρὸς τὸ δράξασθαι τῆς παιδείας²,
προφητικῆς, ἀποστολικῆς, εὐαγγελικῆς, ὡς ὀρθοδόξοις
ἐξόν, μήπως ἐπὶ πολὺ ὀργισθῇ Κύριος, ὡς ἡ πεῖρα ἡμῶν
παριστᾷ. Ἀλλ' ὁμοῦ ψυχικῇ συντριβῇ ἱκετεύσωμεν τὸ ἱλά-
σθητι Κύριε³, ἄνες Κύριε⁴, κόπασον Κύριε⁵, μὴ ἐλέγξης ἡ-
μᾶς τῷ θυμῷ σου, μηδὲ παιδεύσης ἡμᾶς ἐν ὀργῇ⁶, καὶ εἰ
τούτοις κοινῶς εὐρεθῶμεν ἐνασμενίζοντες καὶ ὅλη καρδίᾳ
πρὸς αὐτὸν ἐπιστρέφοντες. Ἐνεκα τούτου τῇ ἐκ Θεοῦ βα-
σιλείᾳ σου ἔντεινε, λέξον^b καὶ κατευοδοῦ καὶ βασιλεύε,
ἀληθείας ἔνεκεν καὶ πραδότητος καὶ δικαιοσύνης⁷, θεϊκῇ
δεξιᾷ θαυμαστῶς καθοδηγουμένη⁸. Τῷ δὲ γελάσαι, εἰρήνην
λαλήσει⁹ καὶ ἀγαθοῖς ἀνταμείφεται καὶ πρὸς ἅπαν καλόν,
διηνεκῶς ἐπιδαφιλεύσεται. Γένοιτο, Κύριε, γένοιτο.

a συνέσει οἷκτῳ cod. b λέξει cod.

1 Siehe Briefe 1, 3 und 2, 4-5. 2 Ps. 2, 12.

3 Da. Th. 9,19. 4 II Chr. 10,9. 5 Amos 7,5.
6 Ps. 6,1; 37(38),1. 7 Ps. 44(45),4-5. 8 Ps. 17
(18), 35; 44(45),5; 62(63),8. 9 Jud. 15,8; Ps. 84
(85),8.

5

(f. 192^r) Banduri Nr. 54.- Γράμμα συγκαλῶν βασιλεῖς τε καὶ ἄρχοντας, ἱερεῖς καὶ μονάζοντας, ἵνα γυμνῶ τῷ ποδὶ ἐξέλθωσι μετὰ τῶν θείων εἰκόνων λιτάζοντες:

Αἰσχύνη μεγάλη ἐμοὶ καὶ τοῖς κατ' ἐμέ, ὅτι βαρβάρους ἀνθρώποις, τοῖς Κινευίταις¹, μήνιος² θεοῦ παρ' ἀγνώτος καὶ ταύτης διαγγελθείσης³, οὐ τριημέρευνον νηστείας⁴, οὐδὲ σποδῶ καὶ σάκη⁵ μόνον, ἀλλὰ καὶ διακαεῖ συντριβῇ⁶ καὶ πάσης κακίας ἀποβολῇ⁷ τὴν ἀγαθότητα τοῦ πολyeυσπλάχνου⁸ πρὸς συμπάθειαν εἴλκυσαν· ἡμεῖς⁹ δέ, τί παθόντες οὐκ οἶδα, οὐ φιληῖ ἀκοῇ καὶ ἔργοις ὁρῶντες τὰ φρι-
(f. 192^v) κωδέστατα καὶ πολλὴν // ἀγανάκτησιν πρὸς θεοῦ εἰς ἡμᾶς ὑπεμφαίνοντα, τελοῦμεν ἀπηληγνότες, ὁμοῦ καὶ ἄρχοντες καὶ ἀρχόμενοι, καὶ σὺν ἀνδράσι γυναῖκες ὥς προσθήκη μᾶλλον κακίας, τῷ σφετέρῳ κακῷ ἀνδρειούμενοι. "Ενθεν παρακαλῶ γρηγορήσωμεν¹⁰, ὑπ' ἀλλήλων διαναστῶμεν, ἀποστῶμεν τῶν φαύλων¹¹, στεναγμοὺς ἐκ βάθους πρὸς τὸν πανεύσπλαχνον ἀποπέμφωμεν. Ὑπόσχεσιν δῶμεν ὡς δυνάμεις πρὸς μετάνοιαν καὶ, εἴ γε δοκεῖ, ἐξέλθωμεν καὶ γυμνῶ τῷ ποδὶ μετὰ τῶν θείων εἰκόνων ἐν κατανύξει λιτάζοντες, καὶ μᾶλλον μονάζοντες, δόξαι¹² μοι κράτιστα τοῦτο ὑμῖν ἀναθῆναι, εἴπως κοινῇ συναινέσει, ποιμένες¹³ καὶ ποιμνία καὶ ὅσοις ἐν ἀνοαῖς ὑπάρξει τοῦτο πεσεῖν. "Εργῶ καὶ λόγῳ ἀντιβολῶ, φανερώς τε καὶ ἀφανῶς¹⁴ πρὸς ἀληθῆ μετάνοιαν ἐπελθει-
μεν¹⁵. Εἰ δὲ κελεύει καὶ ὁ κραταῖδς καὶ ἅγιος αὐτοκράτωρ μου συμπονῆσαι ἡμῖν, οὐ μόνον <οὐκ> ἀπάδον¹⁶, ἀλλὰ καὶ εὐλογον· εἰ δ' οὐ¹⁷, ὁ πανευτυχέστατος καὶ ὁ θεοφιλῆς δεσπότης ἀναπληροῦτω τὸν τόπον ἐκείνου εἰς δόξαν θεοῦ.

a μῆνις cod. b διαγγελθεῖσι cod. c νηστείας
d σποδοῦ καὶ σάκη cod. e διακεῖ συντριβῇ cod.
f ἀποβολῇ cod. g πελάγους cod. h ὅμοις cod.
i δόξαν cod. j ποιμι cod. k ἐπειλθειμ cod.
l μόνον ἀπάδον cod. m οὐν cod.

1 Jon. 1,1 ff.; Matth 12,41; Lu. 11,30. 2 Jon.
3,4 ff; Ma. 11,21, Lu. 10,13. 3 I Petr. 2,1.

Banduri Nr. 55.- Πρὸς τὸν αὐτοκράτορα, παρακινῶν
ἐλθεῖν ἐν τῷ ἐνταφιασμῷ τοῦ Σωτῆρος:

Εἰ τὴν τοῦ νότου βασίλισσαν ἐκ περάτων δραμεῖν ἐ-
παινούμενος ἔρως ἀνέφλεξε, σοφίας ἀκουσαμένην τῷ μετ'
ὀλίγον τεθνηξομένῳ δοθείσης¹, ποδαπὴ τοῖς πιστοῖς ὀφεί-
λει ἀνακτόροις τῆς θείας σοφίας ἐπιφθάνειν, οὐ συνέχει
σωτηρίαν^a μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀπνευστὶ τὸ λεγόμενον τῆς σω-
τηρίας ἐξαλλομένης^b ² ἐν ὑψηλῷ συγκαλούσης^c κηρύγματι³;
(f. 193^r) ὑποτιθέναι σὺν τοῖς λοιποῖς, καὶ ὅσα θεοπρεπῶς // ἐτε-
λεσιουργήθη εἰς μνήμην τῇ μόνῃ μεγαλυνύμῳ Σοφίᾳ Θεοῦ
καὶ ἐνυποστάτῳ τὰ ὑπὲρ ἔννοιαν τοῖς υἱέσι ἐξακουτίζε-
σθαι. Καὶ πρὸς γε τῶν ἄλλων τῇ ἐκ Θεοῦ βασιλείᾳ σου φι-
λέδρῳ καὶ φιλοθέῳ, εἴπερ τινὶ καὶ μόνῃ μικροῦ συναι-
σθήσει πνεοῦση τῶν τοῦ Θεοῦ μεγαλείων τὰ ἀνυπέμβλητα⁴,
ὥς ἂν τὰς ὑψώσεις αὐτοῦ⁵ πανηγυρίζουση τῇ ἐκκλησίᾳ, συμ-
φαιδρᾶναι τῇ παρουσίᾳ καὶ συνδοξάσαι παρασκευάσῃ πρὸς
μίμησιν, τὸ ἀπαράμιλλον ταύτης καὶ ἐπιτεταμένον τοῖς ἀ-
γαθοῖς⁶ τῷ ὑψηλῷ προΐσχουσα τὸ μέγα τοῦ μυστηρίου καὶ
ἀπόρρητον καὶ ἀνέκφραστον⁷, οὐ κατασπεύσοντα μόνον τοῦ
ἐνταφιασμοῦ τὰ ἀνήκουστα καὶ ἐκστατικὰ⁸, ἀλλὰ τε καὶ
ὅσα τοῦτό τε καιροῦ ἀπανθρώπῳ καὶ μισοφόνῳ ὁρμῇ κατε-
πράχθη ἀνθρώποις⁹, συμπαθεῖα ψυχῆς παραστήσαι καὶ τῇ
ἀειπαρθένῳ Μητρὶ τοῦ Θεοῦ συνθρηνηῖσαι¹⁰ καὶ τίς ὁ τῷ
μνήματι προσκυλήσας τὸν λίθον ἰδεῖν¹¹. Καὶ μηδ' οὕτως
ἀναχωρεῖν ὥς τῶν θείων φιλοθεάμονα, ἀλλὰ μᾶλλον συμπα-
ραμεῖναι καὶ μῦρα κομίσαι¹², εἴπερ ἐπόφῃ^a τὸν λίθον ἡρ-
μένον καὶ τὸν τῷ λίθῳ ἐπικαθήμενον¹³, τὸν ὁτιδήποτε
ὄρυβον τῆς ἡμετέρας ψυχῆς ἀντιστέλλοντα, ὥς ἂν ἀναστάν-
τα προσκυνήσωμεν τὸν Χριστόν, τὰ χαίρετε ἀκουσόμενοι¹⁴,
οὐ μακρὰς ταῖς ἐλπίσιν εἰς Γαλιλαίαν ἰδεῖν¹⁵, ἀλλ' ἐν-
τὸς ἡμῶν εἶναι ἀναμφιβόλως πιστεύσωμεν¹⁶, εἰ ὅσα ἡμῖν
διὰ τῶν θείων εὐαγγελίων θεσπίζει τηρῆσαι, εἰ μάλι-
στα καιομένην ἐν τούτοις τὴν καρδίαν¹⁷ κτησώμεθα, οὐ
(f. 193^v) μόνον τῇ // κλάσει τοῦ ἄρτου¹⁸ ἐπιγινώσκοντες τοῦτον¹⁹,
ἀλλ' ἐνοικοῦντος^e πελάγει φιλανθρωπίας ἡμῖν καὶ ἐμπερι-

πατοῦντος^f διηνεκῶς πλουτιζόμενοι.

a συνεχε cxi cod. b ἐξελομένης cod. c συγκαλοῦ-
ση cod. d ἐπόφει cod. e ἐνοικούντων cod. f ἐμ-
περιπατούντων cod.

1 III Regn. 10,1 ff; II Paral. 9,1 ff. 2 Act. 3,8.

3 Prov. 9,3. 4 Siehe Brief 2,6-7. 5 Act. 2,33.

6 II Mac. 9,11. 7 "ἀπορεῖ πᾶσα φύσις" (Enkom. I 12 = Triodion 399a); "ὡ θαυμάτων ξένων, ὡ πραγμάτων και-
νῶν" (Enkom. I.13 = ibid.). 8 "νοεραὶ σε τάξεις ἡ-

πλωμένον νεκρὸν καθορῶσαι ... ἐξεπλήττοντο" (Enkom. I. 34 = 400a); "ὁ ζωῆς ταμίας πῶς ὁρᾶται νεκρός; ἐκπληττό-
μενοι οἱ ἄγγελοι ἔκραζον" (Enkom. I 42 = 400 b).

9 "δεῦρο δὴ μιᾶς, φονευτὰ μαθητὰ καὶ τὸν τρόπον τῆς
κακίας σου δεῖξον μοι" (Enkom I.63 = 401 a); "ὡ τῆς πα-
ραφροσύνης καὶ τῆς Χριστοκτονίας τῆς τῶν προφητοκτόνων"

(Enkom III. 9 = 405 a). 10 "Ὁ ἔμοι, Φῶς τοῦ κόσμου,
... ἔκραζεν ἡ Παρθένος θρηνηδοῦσα γοερῶς" (Enkom.

I.61 = 401 b); "θρῆνον συνεκίνει ἡ Πάναγνος σου Μήτηρ"
(Enkom. III.18 = 406 a); "θρῆνον ἱερὸν δεῦτε ἄσωμεν
Χριστῷ θανόντι" (Enkom. II. 10 = 402 b). 11 Matth.

27,60; Ma. 15,46; "τάφῳ Ἰωσήφ εὐλαβῶς σε τῷ καινῷ συγ-
κρύπτων" (Enkom. II. 19 = 403 a); "καθελὼν τοῦ ξύλου
ὁ Ἀριμαθείας ἐν τάφῳ σε κηδεύει" (Enkom. III.2 = 405b);

"Ἰωσήφ, τρισμάκαρ, κήδευσον τὸ σῶμα"(Enkom. III.6 =
ibid.); "φέρων πάλαι φεύγει, Σῶτερ, Ἰωσήφ σε καὶ νῦν
ἄλλος σε θάπτει" (Enkom. III.42 = 407 a). 12 "Μυ-

ροφόροι ἦλθον μύρα σοι, Χριστέ μου, κομίζουσαι" (Enkom.
III.3 = 405 b); "ὡς νεκρὸν τὸν ζῶντα σὺν Μυροφόροις
πάντες μυρίσωμεν" (Enkom. III.4 = ibid.); "γύναια σὺν

μύροις ἤκουσι μυρίσαι Χριστὸν τὸ θεῖον μύρον" (Enkom.
III.19 = 406 a) u.a.m. 13 "ἀνάστα, Ζωοδότα, ἡ σὲ

τεκοῦσα Μήτηρ δακρυρροοῦσα λέγει" (Enkom. III.37 = 407 a).

14 Matth. 28,9. 15 Matth. 28,10. 16 II Cor.

6,16. 17 Lu. 24,32. 18 Lu. 24,35.

19 Lu. 34,31. 20 Tim. 3,4. 21 I Cor. 1,5;

II Cor. 6,16.

A n h a n g II.

KATALOG BILATERALER IKONEN

A. E r h a l t e n e I k o n e n

1. Athos, Pantokrator-Kloster (Maße fehlen): a. Christus Pantokrator.- b. Kreuzigung. 11 (?) Jahrh. Literatur: Unveröffentlicht.

2. Athen, Byzantinisches Museum, aus dem Evangelistria-Kloster bei Peta nahe Arta, Epirus: Nr. B.M. 214/157 (0.87 X 0.63 m.). a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung; oben Michael und Gabriel cherubartig, auf dem Grund Sterne; unter dem Kreuzbalken die Inschrift: " 'Ο Βασιλεὺς τῆς δόξης" . Abb. 6-7. Die Vorderseite aus dem 16. Jahrh. (G.A. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d' Athènes. Edition française par O. Merlier, Athen 1932, 91 Abb. 47); während der Restaurierung wurde durch eine Durchleuchtungs-Aufnahme bestätigt, daß es darunter eine frühere Darstellung, höchstwahrscheinlich eine der Gottesmutter gibt (T. Margaritof, "Εκθεση καθαρισμοῦ τῆς ἀμφιπροσώπου εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, Δελτίον Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. Per. IV, 1, 1959, 148 Abb. 2). Die Rückseite spätestens aus dem 11. Jahrh. Der Kopf Christi, die Gottesmutter und der Apostel Johannes im 13. Jahrh. erneuert, die Sterne vor der Erneuerung hinzugefügt (Maria G. Soteriou, Ἀμφιπρόσωπος εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἐκ τῆς Ἑπεύρου, *ibid.* 135 ff. Taf. 54. Vgl. Bull. Corr. Hellen. LXXXIV, 1960, 620 Abb. 2 und Ἀρχαιολ. Δελτίον 16, 1960, Χρονικά Taf. 7). Beide Seiten von einer Leiste umrahmt. Liter.: G.A. Sotiriou, a.a.O., Maria G. Soteriou, a.a.O., T. Margaritof, a.a.O., A. Grabar, Nouvelles recherches sur l'icone bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéolog. XII, 1962, 370, Art Byzantin. 9^{ème} Exposition du Conseil de l' Europe, Athènes 1964, Nr. 184.

3. Nowgorod, Kunsthistorisches Museum, aus der Znamenie-Kathedrale (0.57 X 0.52 m.): a. Die Gottesmutter "Znamenie" (des "Zeichens"), eine vom Blachernitissa-Typus.- b. Der Apostel Petrus und die Heilige Natalie, von Christus (oben) gesegnet. 12. Jahrh. Am unteren Rand ein Einsatz zum Aufstecken. Liter.: N.P. Kondakov, Die russische Ikone, I, Prag 1928, Taf. 8, V. Lazarev, Iskusstvo Novgoroda, Moskau 1947, 45 Taf. 30a (Rückseite, Detail), ders., Živopis i skul'ptura Novgoroda, in I.E. Grabar - V.N. Lazarev - V.S. Kemenov, Istorija russkogo iskusstva, II, Moskau 1954, 129 Abb. auf d. S. 129 (= W.N. Lasarew, Die Malerei und die Skulptur in Nowgorod, in I.E. Grabar - W.N. Lasarew - W.S. Kemenow, Geschichte der russischen Kunst, Übersetzt von K. Küppers, II, Dresden 1958, 98 Abb. 78), Konrad Onasch, Ikonen, (Leipzig 1962), 352 Abb. 5 (Vorderseite), A. Grabar, a.a.O. 371 Abb. 8 (Rückseite).

4. Moskau, Tretjakov-Galerie, aus der Uspenskij-Kathedrale (0.77 X 0.71 m.): a. Die Acheiropoietos von Edessa (das Hagion Mandelion).- b. Das Golgotha-Kreuz, angebetet von himmlischen Mächten und von Michael und Gabriel, die die Passions-Instrumente tragen. Abb. 15-16. Stilistisch voneinander verschieden. Unten eine Vorrichtung zum Aufstecken. In Nowgorod von einer griechischen Werkstatt konstantinopolitanischer Herkunft geschaffen. Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts. Liter.: Oskar Wulff - Michael Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden 1925, 86 f. und 266 Abb. 30, Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, 132 Abb. 53 und Taf. IV, D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin-Leipzig 1933, 64 Abb. 29a und 30, Lazarev, Iskusstvo Novgor. 38 f. Taf. 23, ders., Živopis i skul'pt. Novgor. in Grabar - Lazarev - Kemenov, Istor. russk. iskusst., II, 115 f. Abb. auf den SS. 111 und 113 (= Lasarew, Maler. und Skulpt. Nowgor., in Grabar - Lasarew - Kemenow, Gesch. russ. Kunst, Übers. Küppers, II, 83 f. Abb. 67 und 68), Onasch, Ikonen 347 f. Taf. 10 und 11, A. Grabar, a.a.O. 367 Abb. 6 (Rückseite), Walter Felicetti

Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956, 48 Abb. 43 (Vorderseite).

5. Moskau, Tretjakov-Galerie, aus der Vladimir.Kathedrale (0.78 X 0.546 m.): a. Gottemutter Eleusa (Umielenie).- b. Altar mit dem Evangelienbuch, den Passionsinstrumenten (Kreuz, Schwamm, Lanze, Nägel) und Taube (herabsteigender Heiliger Geist). Abb. 25-26. Mit einem Einsatz für eine Stange versehen. Die Vorderseite verrät eine konstantinopolitanische Arbeit aus dem Ende des 13. bis in die erste Hälfte des 14. (?) Jahrhunderts⁽¹⁾; die Rückseite scheint um das Ende des 14. Jahrhunderts über einer älteren Schicht gemalt zu sein.

Liter.: M. Alpatoff - V. Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, Jahrbuch der Preuss. Kunstsaml. 46, 1925, 148 ff., A.I. Anisimov, Our Lady of Vladimir, Prag 1928, Taf. I, für die Rückseite 32 f. (Datierung im Ende des 14. Jahrhunderts), Wulff - Alpatoff, Denkmäler Ikonenmal. 62 ff. Abb. 22-23, Igor Grabar, Sur les origines et l' évolution du type iconographique de la Vierge Eleousa, Mélanges Charles Diehl, Paris 1930, II, 29 ff. Taf. I, Schweinfurth, Gesch. russ. Maler. 118 f., M. Alpatov - N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg (1932), 255 und 304 Abb. 169, Ainalov, Gesch. russ. Monumentalmal. 85 f., Viktor Lazarev, Istorija vizantijskoj živopisi, Moskau 1947-1948, 125 Taf. XXXVIII und 198, der., Živopis Vladimirovskoj Rusi, in Grabar - Lazarev - Kemenov, Istor. russk. iskusst., I, 444 Abb. auf der S. 443 und farbige Tafel (= W.M. Lasarew, Die Malerei der Vladimirovskoj Rusi, in Grabar - Lasarew - Kemenov, Gesch. russ. Kunst, übers. Küppers, I, 280 Abb. 257 und 258 /farbig/), Onasch, Ikonen 341 f. Taf. 1-2, A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370 Abb. 7 (Rückseite), Vladimir Sas-Zaloziecky, Die byzantinische Kunst, Berlin 1963 / Ullstein), 121 Abb. 32. Die Datierung um-

1) Nach Konrad Onasch, Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir in der Staatlichen Tretjakov-Galerie zu Moskau, Wissenschaftliche Zeitschr. d. Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, V (= Gesellsch.- u.

stritten; von den meisten wird die Vorderseite in die erste oder zweite (V. Lazarev) Hälfte des 12. Jahrhunderts -, von Sas-Zaloziecky ins 14. Jahrh. datiert.

6. Moskau, Sammlung Korin, aus dem Zverinov-Frauenkloster, Nowgorod (0.75 X 0.635 m.): a. Die Gottesmutter "Znamenie".- b. Die Heilige Paraskeue mit einem Kreuz. Abb. 23-24. 13. Jahrh. Liter.: Lazarev, Živopis i skul'pt. Novg., in Grabar - Lazarev - Kemenov, Istor. russk. iskusst., II, 129 (= Lasarew, Maler. u. Sklpt. Nowgor., in Grabar - Lasarew - Kemenow, Gesch. russ. Kunst, übers. Küppers, II, 98), Onasch, Ikonen 352 f. Nr. 18-19 Taf. 18 (Gottesm.) und 19 (Hl. Parask.) mit weiterer Literatur.

7. Sinai-Kloster (0.95 X 0.62 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Die Reiter-Heiligen Sergius und Bacchus. 12-13. Jahrh. Liter.: G. und M. Soteriu, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Athen 1956 und 1958, 170 f. Abb. 185 (Reiterheil.) und 186 (Gottesm.).

8. Kastoria, Phaneromene-Kirche (Pfarrei von St. Lukas) (0.95 X 0.70 m.): a. Christus=die Akra Tapeinosis (Schmerzensmann); Nimbus aus Gips mit Strahlen in Relief, die in kleinen Scheiben enden; Titel: "Ἡ Ἀποκαθήλωσις" (Abb. 41 bis).- b. Gottesmutter Hodegetria. Ein provinzielles Werk der zweiten Hälfte des 13. (?) Jahrhunderts⁽²⁾. Beide Seiten von einer Leiste umrahmt, die an den Ecken dicker wird. Auf der Ikonostasis,

Sprachwiss. Reihe, Heft 1), 1955/56, 54 f., muss diese Ikone nach dem Jahre 1237 durch die Vladimir-Kathedrale erworben sein. Für die Datierung charakteristisch ist die malerische Wiedergabe der Augen (vgl. die Augen der Gottesmutter auf dem Diptychon in Meteora Abb. 36a und der Platytera der Hagios-Nikolaos-Orphanos-Kirche, Thessalonike (A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης Athen 1964, Abb. 69)).

2) Einen Hinweis für die Datierung stellt der Nimbusstypus dar, der, wie es scheint, dem bei Pietro Cavallini (R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, I, Haag 1923, Abb. 296 ff.; vgl. auch bei Enio Sindona, Pietro Cavallini, Milano /1958/, und Pietro Toesca, Pietro Cavallini, Milano /1959/), und Giotto (v. Marle, a.a.O., III, Haag 1924, Abb. 26 ff.; vgl. auch bei Cesare Gnudi, Giotto, Milano 1958,

links der mittleren Tür (Horiaia Pyle), an Ort und Stelle, mit der Gottesmutter-Seite dem Naos zugewandt (Vorderseite). Liter.: Unveröffentlicht; Erwähnung bei Germanos Chrestides, Αἱ ἐκκλησίαι τῆς Καστοριᾶς, Γρηγόριος Παλαμᾶς 6, 1922, 167 und A.K. Orlandos, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, Ἀρχ. Βυζ. Μνημ. Ἑλλ. 4, 1938, 171.

9. Ochrid, Nationalmuseum, aus der Peribleptos (= St. Klemens)-Kirche (0.97 X 0.67 m.): a. Die Gottesmutter Hodegetria.- b. Die Kreuzigung. Unten ein Einsatz zum Aufstecken. Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Liter.: N.P. Kondakov, Makedonija, St. Petersburg 1909, 257 f. Taf. IX, Icônes de Yougoslavie. Texte et catalogue Vojislav J. Djurić, avant-propos Svetozar Radojčić, Belgrad 1961, 85 f. Nr. 4 Taf. IV-VI mit weiterer Literaturangaben; hierzu: Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, München 1962, 11, A. Grabar, Cahier Archéol. XII, 1962, 370.

10. Athen, Byzantinisches Museum, aus Kastoria; Nr. B.M. 1904/89 (1.07 X 0.72 m.): a. Heiliger Georgios (Relief), auf dem Rahmen Legenden-Darstellungen.- b. Die Heiligen Marina und Katharina(?) in Gebets-Haltung vor Christus (halbfigürlich in einem Himmels-Segment). 13. Jahrh. Liter.: G. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, 178 f. Abb. 4 und Taf. XV (III. Georgios), ders., Guide 84 Abb. 48, A. Grabar, a.a.O. 370₃, Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 237.

11. Serrai, Prodromos-Kloster (0.91 X 0.65 m.): a. Kreuzabnahme.- b. /Gottesmutter ?/, völlig verschwunden. Zweite Hälfte des 13.(?) Jahrhunderts. An der Mitte des unteren Randes eine trapezoidale Vorrichtung zum Aufstecken der Ikone auf Ständer oder Stange. Liter.: Unveröffentlicht; Erwähnung bei P.N. Papageorgiu, Αἱ Σέρραι καὶ τὰ προάστεια, τὰ περὶ τὰς Σέρρας καὶ ἡ Μονὴ τοῦ Προδρόμου. Συμβολή usw., Byz. Zeitschr. 3, 1894, 313 f., Konstantinos G. Zesiu, Ἐρευνα καὶ μελέτη τῶν ἐν Μακεδονίᾳ χριστιανικῶν μνημείων, Πρακτ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. 1913, 163 f., A. Grabar, a.a.O. 370. Die Einzelheiten nach brieflicher Mitteilung und einer Photographie des Kollegen Myron Michaelides.

Leonetto Tintori-Millard Meiss, The Painting of the

12. Zadar, Marien-Kloster; die sogenannte Benediktiner-Madone (1.69 X 0.876 m.): a. Gottesmutter mit dem Kind, daneben der Stifter.- b. Heiliger Petrus. Abendländisch, um 1300. Liter.: G. de Bersa, Guida storico-artistica di Zara, Triest 1926, 80 (mir unzugänglich), Djurić, Icônes 109 f. Nr 44 Taf. LX - LXII.

13. Sofia, National-Galerie, aus Bŭlgarovo: a. Gottesmutter Kecharitomene.- b. Kreuzigung. 13. Jahrh. Liter.: D. Panajotova, Edna dvustranna Ikona ot Bŭlgarovo, Izkustvo XII, Heft 4-5 (1961), 83 f., mir unzugänglich (vgl. Byz. Zeitschr. 56, 1963, 464).

14. Ochrid, National-Museum, aus der Peribleptos (=St. Klemens)-Kirche (0.945 X 0.803 m.): a. Gottesmutter Psychosostria mit dem Kind; oben Michael und Gabriel.- b. Verkündigung. Am unteren Rand ein Untersatz zum Aufstecken. Anfang des 14 Jahrhunderts. Liter.: Kondakov, Makedonija 253 f. Taf. VI, Djurić, Icônes 91 f. Nr. 14 Taf. XVII - XXI mit weiterer Literatur, A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370.

15. Ochrid, National-Museum, aus der Peribleptos (=St. Klemens)-Kirche (0.945 X 0.705 m.): a. Christus Psychosostes.- b. Kreuzigung. Abb. 3-4. Am unteren Rand ein Untersatz zum Aufstecken. Anfang des 14. Jahrhunderts. Liter.: Kondakov, Makedonija 253 f., Djurić, Icônes 93 Nr. 15 Taf. XXII - XXV mit weiterer Literatur, A. Grabar, a.a.O. Sie bildet ein Paar mit der vorangehenden Ikone.

16. Athos, Chilandarion-Kloster, Ikone der sogenannten "Panagia Tricherúsa" (die "Dreihändige") (1.10 X 0.90 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Heiliger Nikolaos. Mitte des 14. Jahrh. Liter.: Franz Dölger, Mönchsland Athos, München (1943), 268 Nr. 168, Sv. Radojčić, Umetnički spomenici manastira Hilandara, Zbornik Radova Srpske Akad. Nauka XLIX, Vizantol. Inst.,

Life of St. Francis in Assisi, New York 1962, Abb. 36a) begegnenden ähnlichen Nimbus vorangeht. Vgl. die Scheiben auf den Nimbus-Rändern Abb. 12 und 13 (Staurothek aus Sancta Sanctorum).

Nr. 3, Belgrad 1955, 174 Abb. 25, ders., Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrb. d. Österr. byz. Gesellsch. 5, 1956, 77 Abb. 15 (Gottesm.) und 16 (Hl. Nikolaos), F. Spunda, Legenden und Fresken vom Berge Athos, Stuttgart 1962, Taf. zwischen den SS. 16 und 17, Leop. Kretzenbacher, Legende und Athos-Ikone. Zur Gegenwartsüberlieferung. Geschichte und Kult um die Marien-Ikone der "Dreihändigen" im Serbenkloster Hilandar, Südost-Forschungen 21, 1962, 27 f. und 39 f. Von dem serbischen Zaren Uroš V. (1355-1371) wurde die Ikone als Talisman auf seinen Feldzügen verwendet.

17. Moskau, Tretjakov-Galerie, aus dem Pokrov-Kloster, Suzdal; die sogenannte "Grusinische" Gottesmutter: a. Christus.- b. Gottesmutter (Hodegetria-Typus). Vor dem Jahre 1360. Liter.: Kondakov, Russische Ikone, I, Taf 7, N. Voronin - V.N. Lazarev, Iskustvo sredne-russkich knjažest v XIII- XV vekov, in Grabar - Lazarev - Kemenov, Istor. russk. iskusst., III, Moskau 1955, 10 Abb. auf der S. 9 (= W.N. Voronin - W.N. Lasarew, Die Kunst der zentralrussischen Fürstentümer im 13. bis 15. Jahrhundert, in Grabar - Lasarew - Kemenow, Gesch. russ. Kunst, übers. Kuppers, III, Dresden 1959, 8 Abb. 1).

18. Belgrad, National- Museum, aus der Peribleptos (= St. Klemens)-Kirche, Ochrid (0.99 X 0.725 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Verkündigung. Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Liter.: Kondakov, Makedonija 257 f. Taf. VIII, Djurić, Icônes 98 f. Nr. 23 Taf. XXXV (Gottesm.) mit weiterer Literatur, A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370.

19. Athen, Byzantinisches Museum, aus Messina, Sizilien; Nr. B.M. 82/177 (1.07 X 0.93 m.): a. Gottesmutter Hodegetria zwischen zwei halbfigurigen Engeln (oben); auf dem Rahmen das Dodekaonton.- b. Hetoimasia (Altar zwischen zwei Seraphim; darauf das Kreuz mit der Dornenkrone, die Lanze und der Schwamm). Beide Seite gleichzeitig 14. Jahrh.). Liter.: Sotiriou, Guide 91 Abb. 51 (Gottesm.), A. Grabar, a.a.O.

20. Athen, Byzantinisches Museum, aus Thessalonike;

Nr. B.M. 1919/169 (1.03 X 0.85 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung. 14. Jahrh. Liter.: Sotiriou, a.a.O. 91 Abb. 59 (Kreuzig.), A. Grabar, a.a.O., Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 186 mit weiterer Literatur, David Talbot Rice, Byzantinische Kunst, München (1964), Abb. 335 (Kreuz.) und 339 (Gottesm.).

21. Ochrid, National-Museum, aus der Peribleptos (=St.Klemens)-Kirche (0.87 X 0.685 m.): a. Die Gottesmutter Peribleptos.- b. Der Tempelgang Mariä. Die Vorderseite Anfang des 14. Jahrhunderts, die Rückseite Ende des Jahrhunderts(?). Liter.: Kondakov, Makedonija 255 f. Taf. VII, Djurić, Icônes 87 f. Nr. 8 Taf. X (Gottesm.) und XXXIV (Tempelg.) mit weiterer Literatur, A. Grabar, a.a.O.

22. Vetralla, S. Maria Assunta-Kirche, Lazio (1.05 X 0.79 m.): a. Christus in Vorderansicht, segnend.- b. Gottesmutter in Gebetshaltung. Datierung problematisch; Garrison - siehe die Literatur - nimmt für die Gottesmutter das 12. und für Christus das 14. Jahrhundert. Christus ist wieder gemalt. Liter.: W.F. Volbach, Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio, Atti della Pontif. Accad. Rom. di Archeol., S. III., Rendiconti XVII, 1940-41, 116, Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Paintings. An Illustrated Index, Florenz 1949, Nr. 149, Helmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München (1962), 49 Abb. 52-53.

Die Ikone wird am Fest der Himmelfahrt Mariens (Assunta) verehrt und in einer Prozession getragen.

23. Moskau, Uspenskij-Kathedrale (1.00 X 0.715 m.): a. Die Gottesmutter "Jerusalem"; auf dem Rahmen das Dekakorton.- b. Kreuzigung. 14. Jahrh. Liter.: Anisimov, Our Lady 34, M. Alpatov, L' icone byzantine du crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icônes russes, L' art byzantin chez les Slaves (Recueil Th. Uspenskij), II / = L' art byzantin chez les Slaves V/, Paris (1932), 198 f. Taf. XXIV mit weiterer Literatur.

24. Zypern, Nikosia, Archiepiskope (Erzbischofs-Residenz), aus St. Lukas-Kirche in Nikosia (0.70 X 0.43

m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung. 14. Jahrh. Liter.: D. Talbot Rice, The Icons of Cyprus, /= Courtault Institute Publications on Near Eastern Art, 2/, London (1937), 255 Nr. 114 Taf. XLI (Kreuzig.), Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr 190.

25. Sophia, Archäologisches Museum, aus der St. Stephans-Kirche, Mesembria (1.25 X 0.98 m.): a. Christus Pantokrator.- b. Gottesmutter Eleusa mit dem Beinamen "Gorgoepikoos" ("Γοργωεπικόος" = Γοργωεπήκοος). 14. Jahrh. Liter.: Kr. Mijatev, Kŭm ikonografijata na Bogoridica-Umlenie, Izvest. Bŭlg. Arch. Inst. III, 1925, 166 ff. Taf. IV und V.

26. Sofia, Archäologisches Museum, aus dem Poganovo-Kloster, Serbien (0.89 X 0.60 m.): a. Die Ezechiel-Vision am Chobar (Ezech. 1,1 ff.): Christus Emmanuel in Aureole auf dem Bogenbogen sitzend; ihm zu Seiten Ezechiel und Habakuk.- b. Die Gottesmutter und der Theolog Johannes. Abb. 19-20. Zwischen der Gottesmutter und Johannes die Inschrift: "ΕΛΕΝΗ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ ΤΩ Θ(Ε)Ω / ΠΙΣΤΗ ΒΑΣΙΛΕΥΣΣΑ" Es handelt sich um die Gemahlin des Kaisers Manuel II. Palaiologos. Nach dem Jahre 1391. Liter.: T. Gerasimov, L'icone bilatérale de Poganovo du Musée Archéologique de Sofia, Cahiers Archéol. X, 1959, 279 ff. Abb. 1-2, A. Grabar, A propos d'une icone byzantine du XIV^e au Musée de Sophia, ibid. 289 ff. Abb. 1 und 3, A. Xyngopoulos, Sur l'icone bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéol. XII, 1962, 341 ff. Abb. 1-2, A. Grabar, ibid. 363 ff. Abb. 1-2.

27. Moskau, Tretjakov-Galerie: a. Die Gottesmutter Eleusa von "Don".- b. Marienbild. Ende des 14. Jahrh. Liter.: Wulff - Alpatoff, Denkm. Ikonenmal. 151 f., Kondakov, Russ. Ikone Taf. 10 (Gottesm.) und 11 (Marienbild.), Schweinfurth, Gesch. russ. Maler. 305 ff. Abb. 116 (Gottesm.) und 117 (Marienbild.), L. Wratislaw-Mitrović und N. Okunev, La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 3, 1931, 169 f. Taf. XVIII (Marienbild.), Lazarev, Živopis i skulpt. Novgor., in Grabar - Lazarev - Kemenov, Istorijsk. russk. isk., II, 190 Abb. auf d. SS. 191 und 193

(Gottesm.) und 195 (Marient.) (= Lasarew, Maler. u. Skulpt. im Nowgor., in Grabar-Lasarew-Kemenow, Gesch. russ. Kunst, Übers. Küppers, II, 137 f. Abb. 121-123 /Gottesm. - Marient./).

Die Ikone wurde als Talisman auf den Feldzügen verwendet.

28. Kalampaka, Theotokos-Kirche, Thessalien (1.82 X 0.60 m.): a. Marientod.- n. Kreuzigung. Ende des 14. Jahrh. Liter.: G. Soteriu, Βυζαντινὰ μνημεῖα Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος. 3. 'Η βασιλικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκῃ, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. 6, 1929 313 Abb. 14-15, Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 189.

29. Ochrid, Peribleptos (= St. Klemens)-Kirche (0.86 X 0.655 m.): a. Heiliger Klemens.- b. Heiliger Naum. Ende des 14. bis Anfang des 15. Jahrh. Liter.: Djurić, Icônes Nr. 28 Abb. XLI-XLII.

30. Leningrad, Russisches Museum: a. Gottesmutter Eleusa.- b. Heiliger Nikolaos (Halbfigur). 14-15. Jahrh. Am unteren Rand ein aus demselben Stück Holz herauswachsender Stangenkopf zum Aufsetzen. Liter.: Kondakov, Russ. Ikone Taf. 28 (beide Figuren).

31. Zypern, St. Lukas-Kirche in Nikosia (0.97 X 0.81 m.). a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung. 14. - 15. Jahrh. Liter.: Talbot-Rice, Icons of Cyprus 218 Nr. 40(a) und Nr. 115(b), Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 191.

32. Rhodos, Gottesmutter -Kirche in Lindos (1.20 X 0.80 m.): a. Gottesmutter Hodegetria zwischen zwei halbfigurigen Engeln (oben).- b. Kreuzigung. Auf dieser Seite ist ein hölzerner Griff befestigt zum Aufstecken der Ikone bei der Prozession; sie wird am Festtag des Marientodes in der Prozession getragen. Eine Ikonostasis-Ikone (an Ort und Stelle). Liter.: Unveröffentlicht; nach brieflicher Mitteilung der Kollegin Myrtale Acheimastu.

33. Rhodos, Metropolis, aus der St. Anargyroi-Kirche in der Stadt Rhodos (1.28 X 0.825 m.): a. Christus Pantokrator (Halbfigur).- b. Kreuzigung. 15. Jahrh. Liter.: Art Byzantin. 9^{eme} Expos. Nr. 713.

34. Athos, Chilandarion-Kloster: a. Gottesmutter.- b. Kreuzigung. Liter.: A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962. 370

35. Rhodos, in der kleinen Schatzkammer der Metropolis (Metropolitan-Residenz) in der Stadt Rhodos, aus der Eisodia-Kirche in Neochoion (1.15 X 0.89 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Heiliger Nikolaos. 15. Jahrh. (beide Seiten gleichzeitig). Liter.: Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 216; briefliche Mitteilung der Kollegin Kyr-tale Acheimastu.

36. Paris, Sammlung von Comtesse Durrieu (0.43 X 0.32 m.): "Traurige" Gottesmutter.- b. Acheiropoietos (Veronika). Provenzalisch oder Spanisch zwischen 1450-1460. Liter.: Charles Jaques, Les peintres du moyen-âge. La peinture française, Paris 1941, Répert. S. 24 Nr. 39 Taf. 73 (Gottesm.), G. Ring, A Century of French Painting 1400-1500, London 1949, 208 Nr. 111.

37. Pego, südlich von Gandia, Spanien, Pfarrkirche: a. Gottesmutter.- b. Acheiropoietos (Veronika). Valencianische Schule zwischen 1400 und 1500 aus dem Kreis um Rodrigo de Osona. Liter.: C.R. Post, A History of Spanish Painting. VI 1, Cambridge Mass. 1935, 219, Abb. 82⁽³⁾.

38. Zypern, St. Paraskeue-Kirche in Geroskepos (1.33 X 0.98 m.): a. Gottesmutter Hodegetria, die "Hieroskepiotissa" ('Ἱεροσκηπιώτισσα).- b. Kreuzigung. Eine Ikonostasis-Ikone in Situ; an ihrem Unterrand ist das Überbleibsel einer Vorrichtung für ihre Befestigung auf einer Stange erhalten. 15. Jahrh. Liter.: G.A. Soteriou, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου / = Πραγματεῖαι τῆς 'Ακαδημίας 'Αθηνῶν. Γ'. Φιλολογικὴ Σειρά/, Athen 1935, Taf. 116 b, Talbot-Ricce, Icons of Cyprus 212 Nr. 30 und Nr. 118 Taf. XIX, 30 und XLII, 118.

39. Thessalonike, Hagios-Nikolaos-Orphanos-Kirche (1.19 X 0.84 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Hei-

3) Bei Post, ibid., sind noch zwei ähnliche Beispiele in Spanien erwähnt: 1) I, "Archivo" der Pfarrkirche zu Cocentaina; und 2) im "Archivo" der St. Maria-Kirche bei Morella.

lige Barbara (Halbfigur). Am unteren Rand ist sie mit einem Einsatz für die Befestigung versehen. Die Vorderseite aus dem 14. Jahrh., die Rückseite vielleicht aus dem späten 15. Jahrh. Die Ikone wurde nachträglich in eine bilaterale Prozessions-Ikone umgewandelt. Liter.: unveröffentlicht.

40. Lesbos, St. Therapon in Mytilene, aus dem Alten-Taxiarchen-Kloster bei Kato Tritos (1.07 X 0.695 m.): a. Christus Pantokrator.- b. Evangelist Johannes. Beide halbfigurig. Die Vorderseite mit umrahmender Leiste, aus dem dritten Viertel des 14., die Rückseite aus dem zweiten Viertel des 15(?) Jahrhunderts. Liter.: Photios Kontoglu, "Εκφρασὶς τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, II, Athen 1960, Taf. 142-143, Farbentaf. Γ' (Christus) und 144-145 Farbentaf. Δ' (Johannes), A. Xyngopoulos, 'Η παλαιολογικὸς παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν "Αλωσιν ζωγραφικὴν. 'Εξ ἀφορμῆς μιᾶς ἀπολεσθείσης εἰκόνος τῆς Ζακύνθου, Δελτ. Χριστ. 'Αρχ. 'Ετ. Per. IV., 2, 1960-61, 87 f. Taf. 41 (Johannes), Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 200 (Christus) und 231 (Johannes).

41. Berrhoia, St. Elias-Kirche, aus der Christos-Kirche in Berrhoia, Griechenland (1.145 X 0.85 m.): a. Gottemutter Hodegetria.- b. Dasselbe Sujet. Die Vorderseite, mit aus dem Holz herauswachsender Leiste, vom 13-14., die Rückseite, ohne Leiste, vom 15.-16. Jahrh. Liter.: Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 221.

42. Leningrad, Russisches Museum: a. Gottesmutter (ein Blachernitissa-Typus) zwischen Seraphim (oben).- b. Heiliger Nikolaos. 15.-16. Jahrh. Am unteren Rande ein dreiarmer Untersatz zum Aufstecken auf Stange. Liter.: Kondakov, Russ. Ikone Taf. 34.

43. Thessalonike, Blattaion-Kloster (0.97 X 0.71 m.): a. Christus Pantokrator, halbfigurig zwischen Michael und Gabriel; unter Christus eine eingefügte kleinere zweizonale Ikone (0.25 X 0.21 m.) mit Christus Pantokrator, der Gottesmutter mit dem Kind, Johannes dem Täufer und Engeln (Abb. 22).- b. Kreuzigung. 16. Jahrh. (oder früher?); die eingefügte Ikone vom 14. Jahrh. Li-

ter.: A. Xyngopoulos, Une icône byzantine a Salonique, Cahiers Archéol. III, 1948, 114 ff. (über die bilaterale 115₂), Art Byzantin. 9^{ème} Expos. Nr. 199.

44. Athen, Byzantinisches Museum, Nr. B.M. 2146/1027 (1.05 X 0.82 m.): a. Gottesmutter Eleusa.- b. Kreuzigung. Die Vorderseite aus dem 14. Jahrh., die Rückseite aus dem 17. Jahrh. Liter.: A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370.

45. Konstantinopel, Oikumenisches Patriarchat, Schatzkammer (1.15 X 0.83 m.): a. Heiliger Georgios (Halbfigur).- b. Christus Pantokrator. Liter.: G.A. Soteriu, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Πατριαρχικὸς ναὸς καὶ σκευοφυλάκιον, Athen 1937, 28 Taf. 14 (Hl. Georgios) und 15 (Christus).

46. Zypern, St. Joachim- und Anna-Kirche in Kaleana (1.13 X 0.84 m.): a. Gottesmutter Hodegetria; auf dem Rahmen Darstellungen aus den Marienfesten.- b. Kreuzigung., 16. Jahrh. Liter.: Talbot-Rice, Icons of Cyprus 216 Nr. 37(a) und 258 Nr. 121(b) Taf. XXI, 37 und XLII, 121.

47. Zypern, Gottesmutter-Kirche, Damaskenos in Monagri (1.04 X 0.62 m.); a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung. Aus dem Jahre 1569. Liter.: Talbot-Rice, a.a.O., 215 Nr. 34(a) und 257 Nr. 119(b) Taf. XX, 34.

48. Kloster Dečani, Serbien: a. Verkündigung.- b. Geburt Christi. Ein Werk des Malers Longinos aus dem Jahre 1572. Liter.: Sv. Radojčić, Majstori starog srpskog slikarstva /= Srpska Akadem. Nauka, Poc. Izd. CCXXXVI, Arheol. Ist. 3/, Belgrad 1955, 74 Abb. 43 und 44. Sie bildet eine Gruppe mit der folgenden Ikone.

49. Kloster Dečani, Serbien: a. Auferstehung.- b. Himmelfahrt. Ein Werk des Malers Longinos aus dem Jahre 1572. Liter.: Radojčić, a.a.O., 74 Taf. XLIII (Himmelfahrt). Sie bildet eine Gruppe mit der vorangehenden Ikone.

50. Zypern, St. Lukas-Kirche in Koraku (0.40 X 0.33 m.): a. Heiliger Georgios.- b. Kreuzigung. Aus dem Jahre 1619. Liter.: Talbot-Rice, Icons of Cyprus 239 Nr. 81 und 253 Nr. 110 Taf. XXXIII, 81 und XL, 110.

51. Zypern, St. Namas-Kirche in Pelendria (1.03 X 0.73 m.): a. /Gottesmutter?/.- b. Kreuzigung. Am unteren Rand eine Vorrichtung zur Befestigung auf einer Stange. Aus dem Jahre 1624. Liter.: Talbot-Rice, a.a.O. 258 Nr. 120 Taf. XLII, 120.

52. Athen, Benaki-Museum; Nr. Γ,73 (0.86 X 0.66 m.): a. Gottesmutter Hodegetria.- b. Kreuzigung. Die Vorderseite aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aber wahrscheinlich in dieser Zeit erneuert; die Rückseite älter. Liter.: A. Xyngopoulos, /Μουσείον Μπενάκη/, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Athen 1936, 92 Nr. 67 Taf. 47, A (Gottesm.) und Abb. 12 (Kreuzig.), A. Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 370.

B. L i t e r a r i s c h b e k a n n t e I k o n e n

1*. Konstantinopel, Hodegon-Kloster: a. Die Gottesmutter Hodegetria (Abb. 5), dem Evangelisten Lukas zugeschrieben.- b. Die Kreuzigung. Quellen: Pero Tafur (1435-1439): "La yglesia de Santa Maria, en que ... é allí está una ymagen de Nuestra Señora la Virgen Maria, que fizo Sant Lúcas, é de la otra parte Nuestro Señor crucificado, pintado en losa é guarnido los bordes" (D. Marcos Jimenez de la Espada, Andanças é viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (14 - 1439), Madrid 1874, 174 f. Eine englische Übersetzung von Malcolm Letts, Pero Tafur. Travels and adventures 1435-1439, New York - London /1926/, 141. Vgl. A. Vasiliév, Pero Tafur. A Spanish traveller of the fifteenth Century and his Visit to Constantinople, Trebizond and Italy, Byzantion VII, 1932, 106, R. Janin, La géographie ecclésiastique usw., III. Les églises et les monastères, Paris 1953, 214). Eine unzulängliche Beschreibung des Palladiums des Hodegon-Klosters in einer späteren (17.-18. Jahrh.) zypriotischen Handschrift - (f^o 2^r) " 'Ο θειότατος καὶ κατὰ πάντα τέλειος μαθητῆς Λουκᾶς ... ἱστορήσας τὴν ἀχραντὸν εἰκόνα τῆς 'Οδηγητρίας, ἔμπροσθεν δὲ τὸν 'Ιησοῦν ἐσταυρωμένον καὶ ἔνθεν καθεῖσθαι τὸν Μιχαὴλ καὶ τὸν Γαβριὴλ θυμιάζοντας τὸν 'Ιησοῦν, ἄνωθεν δὲ τὴν 'Οδηγήτριαν" (K. Spyridakis, 'Η περι-

γράφῃ τῆς Μονῆς Κύκκου ἐπὶ τῇ βάσει ἀνεκδότου χειρογράφου, Κυπριακὰ Σπουδαί 13, 1949, 16) - gibt zwar keine klare Vorstellung über die Anordnung der Ikone - entweder bilateral (vgl. das Wort "ἔμπροσθεν" oder einseitig (vgl. das Wort "ἄνωθεν") - wieder, doch wird darin als ein wesentliches Charakteristikum der Hodegetria überliefert, daß sie mit einer Kreuzigungs-Darstellung verbunden war.

Die Hodegetria wurde jeden Dienstag in Prozession durch die Stadt getragen (Cod. Ottob. Lat. 169: bei S. G. Mercati, Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il Codice Ottoboniano Latino 169, prima della conquista latina (1204), Atti Pontif. Accad. Archeol., S. III., Rendiconti XII, 1936, 144 § 4. Weitere Angaben bei Janin, a.a.O.).

2*. Konstantinopel, Hagia Sophia: a. Christus.- b. Gottesmutter. Quellen: Inventar aus dem Jahre 1396: "Εἰκόνες δύο, ἡ μία ... Σωτῆρος Χριστοῦ, ἡ δὲ ἑτέρα τῆς Ὑπεράγλας Θεοτόκου ... Ὅπισθε(!) δὲ τῆς δεσποτικῆς ἔχει καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἐγκηκοσμημένην" (Fr. Miklosich - I. Müller, Acta et diplomata, II, Wien 1862, 567). Das Jahr 1396 bildet für die Ikone einen Terminus ante quem.

3*. Bruges, Residenz des Jean Duc de Berry: a. Die Gottesmutter mit dem Kind.- b. Christus=die Akra Tapeinosis (Schmerzensmann). Quellen: Inventar aus dem Jahre 1401-1403, unter der Nr. 53: "Item uns tableaux de boys où il a une Pitié d' une part, et de l' autre part un ymage de Nostre Dame tenant un enfant" (Jules Guiffrey, Inventaire de Jean Duc de Berry, II, Paris 1894/1896, 17, mir unzugänglich. Vgl. Georg Troescher, Die "Pitié-de-Nostre-Seigneur" oder "Notgottes", Westdeutsches Jahrb. f. Kunstgesch. /= Wallraf-Richartz-Jahrbuch/ IX, 1936, 149 f.), Das Datum des Inventars bildet für die Ikone einen terminus ante quem.

4*. Venedig, Kirche der Griechischen Gemeinde (seit 1540 verloren): a. Gottesmutter.- b. Kreuzigung. Offenbar von konstantinopolitanischer Provenienz, aus der

Zeit vor 1453, der Griechischen Gemeinde in Venedig von der Grossen Dukaina Anna Notaras zwischen 1498 und 1530 geschenkt. Literatur: M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut. Preface par Sophie Antoniadis (= Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venise - Nr 1), Venedig /1962/, 12. Vgl. ibid. Sophie Antoniadis S. XVIII - XIX.

NOTIZ: Über die bilateralen Ikonen

Im vorliegenden Katalog werden als bilaterale diejenigen grossformatigen Ikonen betrachtet⁽¹⁾, deren beide Seiten einander gleichwertig sind, und die sich dadurch auszeichnen, daß sie thematisch geschlossene Sujets, d.h. auf jeder Seite entweder ein Thema für sich oder in inhaltlicher Beziehung zum Thema der anderen Seite, tragen. Demzufolge sind von unserem Katalog ausgeschlossen: 1) die Kalender-Ikonen, d.h. die, die auf ihren beiden Seiten die Monats-Heiligen oder Feiern-Darstellungen tragen, da sie als eine figürliche Chronik, wie eine Miniaturen-Reihe gelten⁽²⁾; 2) die kleinformatigen, in der Luft aufgehängten Ikonen, wie die aus dem Choros hängenden⁽³⁾, und 3) die Ikonen, die auf der Rückseite durch ein Kreuz und Gammata, wie die Acheiropoietos vom Lateran⁽⁴⁾ oder durch ein einfaches Kreuz, öfters von

1) Im Katalog wird das Material möglichst in Chronologischer Ordnung registriert. Die bilateralen Ikonen behandelte kürzlich André Grabar, Nouvelles recherches sur l'icone bilatérale de Poganovo, Cahiers Archéol. XII, 1962, 363-370.

2) Ikonen im Sinai-Kloster bei G. und M. Soteriu, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Athen 1956 und 1958, 123 ff. Abb. 144-145. Die Charakterisierung als eine Chronik ibid. 115 f. Auch von Grabar, a.a.O. 363 f. werden sie weggelassen.

3) Z.B. bei G.A. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Edition française par O. Merlier, Athen 1932,

der apotropäischen Inschrift IC - XC Ni - KA begleitet, geschmückt sind. Von den letzteren gibt es eine Menge⁽⁵⁾. Manchmal sind die betreffenden Ikonen an ihrem unteren Rand mit einer Vorrichtung zum Aufstecken versehen, in der Form entweder eines dreiarmigen (siehe Katalog Nr. 42 und 1*) oder einfacheren Untersatzes (Katalog Nr. 14, 15 und 30) oder eines Einsatzes oder Aufsatzes (Nr. 3, 4, 5, 9, 11, 38, 51)⁽⁶⁾. Die Ikone in Lindos auf Rhodos (Nr. 32) ist mit einem befestigten hölzernen Griff versehen.

Das Ikonen-Palladium des Hodegoi-Klosters (Katalog Nr. 1*) war nach der Miniatur des Psalters Hamilton 119 f^o 39^v (Abb. 5)⁽⁷⁾ auf einem Ständer aufgestellt, also von beiden Seiten sichtbar; es hatte unter einem Ziborium Platz. So auch eine Hl. Nikolaos-Ikone nach ihrer Abbildung auf der Zitirnoj-Ikone des Kunsthistorischen Museums Nowgorod⁽⁸⁾ und noch ein Palladium, nämlich die "Znamenie" desselben Museums (siehe Katalog Nr. 3), nach der Darstellung ihres Wunders während des Gefechts der Nowgoroder und der Suzdaler auf einer Ikone (15. Jahrh.) der Tretjakov-Galerie, Moskau (Abb. 62 links)⁽⁹⁾, aber nur auf einem Ständer, ohne Ziborium.

73 Abb. 41.

4) Siehe dritter Teil Anm. 374; dazu Grabar, a.a.O. 367 Abb. 4.

5) Vgl. die Ikonen Sinai G. u. M. Soteriu, a.a.O. 125 ff. Abb. 146-149 und Grabar, a.a.O. Abb. 5. Darunter die Ikone Athen, Byzantinisches Museum Nr. 188 (1.24 X 0.91 m.) (14. Jahrh.) aus Thessalonike; Vorderseite: Christus Pantokrator (Sotiriou, Guide 93 Abb. 60) - Rückseite: apotropäisches Kreuz, ähnlich den Beispielen Cod. Par. Gr. 510 (Gregorios Nazianzenos) f^o B^v und C (Henri Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle² Paris 1929, 11 Taf. XVII und XVIII).

6) Ähnliche Vorrichtung auf der Hl. Nikolaos-Ikone im Russischen Museum, Leningrad, vom Athos (N.P. Kondakov, Die russische Ikone, II, Prag 1929, 136); vielleicht bilateral. Ein abendländisches Beispiel: das in

Der byzantinische Terminus *technicus* für den Ständer war höchstwahrscheinlich εἰκονοστάσιον⁽¹⁰⁾; was das Ziborium betrifft, so versteht man darunter die verwandten Ziborien in der St. Demetrius-Basilika, Thessalonike⁽¹¹⁾ und in San Marco, Venedig⁽¹²⁾, das letztere wahr-

Prozession getragene Triptychon in Viterbo, am Unter-
rand der Mitteltafel mit einem Fußstück (0.13 X 0.22
m.) versehen (Helmut Hager, Die Anfänge des italie-
nischen Altarbildes, München /1962/, 156 Abb. 228).

7) Eine weitere Abbildung der Hodegetria in der Mi-
niatur des Evangelisten Lukas Cod. Patm. 33 (aus dem
Jahre 1427) (Giulio Jacopi, Le miniature dei codici di
Patmo, Clara Rhodos VI-VII, Parte III, 1932-33 Abb. 138).

8) V. Lazarev, Iskusstvo Novgoroda, Moskau 1947,
Taf. 99 b.

9) K. Onasch, Ikonen, /Leipzig 1961/, 366 Taf. 43.

10) Codinus, De officiis VI "Τῇ καὶ τοῦ Δεκεμβρίου
... τοῦ βασιλέως εἰς τὸν ὄρθρον μὴ ἐξελθόντος ... ἀλλ'
ἐν τῷ αὐτοῦ κελλίῳ εὐρισκομένου, φέρουσι μετὰ τὴν ἀπό-
λυσιν οἱ κανονάρχαι καὶ ἱστώσιν εἰκονοστάσιον, εἰς ὃ
κρέμονται ἅγιοι εἰκόνες τῆς τε γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ
καὶ ἕτεραι τρεῖς ἢ τέσσαρες. Ἐμπροσθεν δὲ τούτου ἀναλό-
γιον, ἐφ' οὗ ἐπικείται ἅγιον εὐαγγέλιον" (Bonn 43 f. =
P.G. 157,61). Über das Ikonostasion (Bilderständer) als
einen "support mobile" L. Brehier, Anciennes clotûres de
choeur dans les monastères de l' Athos, Atti V Congr.
Intern. St. Bizant., II (=Studi Biz. e Neoell. VI), Rom
1940, 52. Vgl. Karl Holl, Die Entstehung der Bilderwand
in der griechischen Kirche, Archiv. f. Religionswiss.
IX, 1906, 368₁ (= ders., Gesammelte Aufsätze zur Kirchen-
geschichte, II, Tübingen 1928, 227₀) und Edmund Weigand,
Die "Ikonostase" der justinianischen Sophienkirche in
Konstantinopel, Gymnasium und Wissenschaft. Festgabe zur
Hundertjahrfeier des Maximiliansgymnasiums in München,
(München 1949), 176₁. Über die semantischen Abweichungen
des Terminus Eikonostasion vgl. Du Cange, Glossarium
353 (s.v. εἰκονοστάσιον).

11) Georgios A. Soteriu und Maria G. Soteriu, 'Η βα-

scheinlich als Platz für eine Patrons-Ikone hergerichtet. Es ist höchstwahrscheinlich, daß in der ebenfalls unter einem Ziborium aufgestellten Hl. Nikolaos-Ikone auf der Zitirnoj-Ikone die Patrons-Ikone eines berühmten St. Nikolaos-Heiligtums dargestellt wird. Ein anderes Palladium, nämlich die Tricherúsa im Chilandarion-Kloster, Athos (Katalog Nr. 16) ist auf einem thronartigen Baldachin - einem Proskynetarion - aufgestellt; es handelt sich dabei um eine spätere Form.

Eine kleine Anzahl von bilateralen Ikonen ist uns an der "Ikonostasis" oder "Templon" - der Bilderwand zwischen dem Altarraum und dem Naos - in situ erhalten. Es sind Ikonen der Gruppe "Gottesmutter-Kreuzigung" (Katalog Nr. 32 und 38)⁽¹³⁾ und "Gottesmutter-Akra Tapeinosis" (Katalog Nr. 8)⁽¹⁴⁾. An der Ikonostasis finden sie - ein Charakteristikum - links der Tür zum Altarraum Platz und sind - ein weiteres Charakteristikum - mit der Gottesmutter-Seite zum Naos gewandt. Es handelt sich also um normale Ikonostasis-Ikonen von der Art der sogenannten "δεσποτικά", die aber auf ihrer Rückseite ausnahmsweise ein auf die Passionszeremonien bezogenes

σιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (= Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Nr. 34), Athen 1952, 100 f. Abb. 59 und Taf. V. Man darf vielleicht als Reste von Ziborien auch die achtseitigen Sokkel in der Hagia Sophia Eug. Antoniades, Ἐμφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας, II, Athen 1908 46 f., erklären, auf denen die im 16 Jahrh. aus Kleinasien nach Konstantinopel eingeführten marmornen Tongefäße aufgestellt sind.

12) O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam 1924, Abb. 315, Otto Demus, The Church of San Marco in Venice (= Dumbarton Oaks Studies VI), Washington 1960, Abb. 1 (Plan), 15 und 18. Es kommt aus der Spätzeit, verrät aber eine byzantinische Idee.

13. Vgl. oben S. 91 ff.

14. Vgl. oben S. 197 f.

Thema tragen. In diesem Zusammenhang wirkt das rückseitige Thema als untergeordnet.

Es ist bezeichnend, daß die bilateralen Ikonen der Gruppe "Gottesmutter - Kreuzigung" (Katalog Nr. 2, 9, 13, 20, 23, 24, 32, 38, 44, 46, 47, 51 und 52) alle despotikai sind; auch die Variante dieser Gruppe, nämlich die "Gottesmutter - Hetoimasia" (Katalog Nr. 5 und 19)⁽¹⁵⁾. Der Grund der Hinzufügung eines ikonographischen Sujets aus der Passionsthematik auf den Gottesmutter-Despotikai-Ikonen liegt gewiss in der Vorstellung von der Klage der Gottesmutter, und deutet auf die Verwendung dieser Gottesmutter-Ikonen bei den Passionszeremonien hin, natürlich unter Einwirkung des Palladiums des Hodegoi-Klosters⁽¹⁶⁾. Dies war ein Kompromiss, das sich in den gewöhnlichen Kirchen herausgebildet haben muss. Durch das Hodegetria-Palladium war so etwas wie eine Regel entstanden; danach konnten die Gruppen "Pantokrator - Kreuzigung" (Katalog Nr. 1, 15, 33 und 43) und "Kirchenpatron-Kreuzigung" (Katalog Nr. 28 und 50)⁽¹⁷⁾ fortgebildet werden.

Als erster nahm A. Anisimov als Grund der Bilateralität der Acheiropoietos der Tretjakov-Galerie (Katalog Nr. 4) und der Gottesmutter von Vladimir (Katalog Nr. 5), auf deren Rückseite sich eine Synthese mit einer Kreuzesdarstellung als Hauptthema befindet, die Tatsache an, daß sie in Prozession getragen wurden und deswegen eine bemalte Rückseite brauchten, da Leute bei den Prozessionen folgten, für welche es unpassend gewesen wäre, die vorangeführten Ikonen mit einer ungeschmückten Rückseite zu sehen⁽¹⁸⁾. A. Grabar erweiterte Anisimovs rationalistische Erklärung auf alle Ikonen, die auf ihrer Rückseite, wie die Lateranensische und die in Sinai-Kloster⁽¹⁹⁾, durch ein Kreuz geschmückt

15) Vgl. oben S. 102 f.

16) Vgl. oben S. 94 f.

17) Vgl. oben S. 90 f.

18) A.I. Anisimov, Our Lady of Vladimir, Prag 1928,

19) Siehe S. 324.

sind; daraus folgert Grabar, daß das Kreuz auf den Ikonen dieser Gattung als eine Vorstufe zu denen gegolten habe, die auf ihrer Rückseite eine Kreuzigung⁽²⁰⁾ oder eine Kreuzabnahme (Katalog Nr. 11 und 34) tragen, d.h. daß die letztgenannten Sujets auf der Rückseite der bilateralen Ikonen ein gleichwertiger Ersatz eines einfachen Kreuzes sind⁽²¹⁾.

Doch muss man die Acheiropoietos vom Lateran, die wirklich in Prozession geführt wurde⁽²²⁾, nicht für bilateral halten, da das Kreuz mit den Gammata auf ihrer Rückseite ein zum Schmuck einer freien Fläche allgemein übliches, also neutral klingendes Motiv ist⁽²³⁾. Im Gegensatz zu ihr sind die Ikonen der Acheiropoietos der Tretjakov-Galerie (Katalog Nr. 4), des Umilenie von Vladimir (Katal. Nr. 5) und der Hodegetria des Byzantinischen Museums, Athen (Katal. Nr. 19), bilateral dadurch, daß ihre Rückseite ein thematisch geschlossenes Sujet trägt, das sinnvoll ist und sich inhaltlich auf das Thema der Vorderseite bezieht⁽²⁴⁾.

Die Prozession mit Ikonen war eine gewöhnliche Form des byzantinischen frommen Lebens. Es wurden aber keine bestimmten Ikonen in Prozession getragen, sondern Ikonen im allgemeinen⁽²⁵⁾. Auch für die Art ihres Tragens gab es keine Regel. Sie konnten entweder auf einer Stange befestigt, wie z.B. die "Znamenie" (Abb. 62 rechts)⁽²⁶⁾, oder auf der durch ein Mandelion verhüllten Schulter getragen werden, wie z.B. die Ikone der Gottesmutter-Paraklesis auf der Wandmalerei der Translatio Stephan Nemajas, im Parekklesion Süd der Sopoćani-Kirche (Abb. 63)⁽²⁷⁾; natürlich auch vor der Brust,

20) Siehe oben S. 327.

21) Grabar, Cahiers Archéol. XII, 1962, 367 und 370.

22) Siehe die Literatur Dritter Teil Anm. 374.

23) Vgl. die Rückseiten auf den Elfenbeinen: London, Victoria and Albert Museum (A.Goldschmidt - K.Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts, II, Berlin 1934, Nr. 21 Taf. V), Vatikan, Museo Cristiano (ib., Nr. 32 Taf. XII), Paris, Musée du Louvre, Molinier Nr. 12 (ib., Nr. 33 Taf. XIII b), Dresden, Grünes Gewölbe (ib., Nr. 41 Taf. XVII) u.a.m.

24) Siehe oben S. 134 ff. (Acheiropoietos) und 102

wie bei der heutigen kultischen Praxis. Für die Prozession gab es einen eigenen, Bastagarios (βασταγάριος) genannten niedrigeren Kleriker als Träger der Ikone^(27a). Die Art des Tragens auf der Schulter entspricht der Führung des Evangelienbuchs⁽²⁸⁾; in dieser Art wurde

ff. (Umilenie).

25) Athanasios I., Patriarch v. Konstant., Brief 54: "Ἐξέλθωμεν ... μετὰ τῶν θείων εἰκόνων ἐν κατανύξει λιτάζοντες" (Anhang I Nr. 5), Symeon v. Thessalonike, De sacra precat. 353: "καὶ τὰς ἱερὰς δὲ εἰκόνας ἐξάγοντες τῶν ναῶν περιφέροντες - sc. während der Litaneien - καὶ τοὺς θείους σταυρούς ... ὡς ἂν ... γένηται δὲ ἕλεως ἡμῶν ὁ σαρκωθεὶς ὑπὲρ ἡμῶν καὶ μορφὴν δούλου λαβὼν, ἣν εἰκονίζουσι τε καὶ φέρουσιν αἱ θεῖαι εἰκόνες καὶ τῶν ἁγίων αὐτοῦ τὰ μορφώματα" (P.G. 155, 656).

26) Vgl. Grabar, a.a.O. 371 Abb. 8 bis.

27) Gabriel Millet, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Album présenté par A. Frolow, II, Paris 1957, Taf. 43,2, Sirarpie der Nersessian, Two Images of the Virgin in the Dambarton Collection, Dumb. Oaks Pap. 14, 1960, 84 Abb. 12, Richard Hamann-Mac Lean - Horst Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, Taf. 132, Vojislav I. Djurić, Sopoćani, Belgrad 1963, 137 (Zeichnung). Ebenfalls in Studenica (Millet-Frolow, a.a.O., I, Paris 1954, Taf. 44,1).

27a) Typikon Cod. Chalke-Biblioth. Nr. 85 bei Dmitrievskij, Opisanie usw., I, (=Τυπικὸν 1), Kiew 1895, 681 f. Siehe den Text im Dritten Teil Anm. 287.

28) Siehe Dritter Teil S. 41.

gerade die Hodegetria nach der Beschreibung des Pero Tafur während der Prozessionen getragen^(28a). Also muss die Bilateralität der betreffenden Ikonen davon herkommen, daß diese Ikonen ursprünglich auf einem Ständer in der Kirche aufgesteckt und von beiden Seiten sichtbar, und nicht davon, daß sie Prozessions-Ikonen waren. Dies gilt für die Patronsikonen selbstverständlich; die Palladien waren auch Patronsikonen.

Es handelt sich also um die Prozession einer Patrons-Ikone normalerweise während ihres Festtags und aus anderen Anlässen. So wird die Ikone der Gottesmutter-Kreuzigung Katalog Nr. 32 in Lindos auf Rhodos bis heutzutage einmal im Jahre in Prozession getragen; desgleichen wird in Lindos am 20. Juli eine Ikone des Propheten Elias, als Patronsikone an seinem Festtag, in Prozession getragen, die bezeichnenderweise mit einem Untersatz zum Halten versehen ist⁽²⁹⁾. So sind gerade die bilateralen Heiligen- und Dodekaorton-Ikonen zu verstehen, d.h. als "Patrons"-Ikonen, die während der Festtage der darauf dargestellten Heiligen oder kirchlichen Feste in Prozession getragen wurden. Aufschlussreich ist dafür, als die einer Patronsikone, die Bilateralität der Ikone "Hl. Georgios-Pantokrator" der Patriarchal-Kirche Konstantinopels (Katalog Nr. 45), einer St. Georgios-Kirche. Wo aber die Pantokrator-Darstellung auf ihrer Rückseite herrührt, ist unsicher, da es sich um eine Ikone aus der Spätzeit handelt. Man darf darin eine Abart der Gruppe "Christus-Gottesmutter" sehen⁽³⁰⁾.

Eine Beobachtung der Stofflichkeit der bilateralen Ikonen bringt weiter folgendes: Erstens daß ihre beide

28a) Siehe die Literatur Katalog Nr. 1*.

29) Lindos. Fouilles et Recherches 1902-1914 par Chr. Blinkenberg et K.F. Kinch, et 1952, par Einar Dyggve, III 2, Berlin-Copenhagen 1960, 524₃₄ Taf. XIV, 11. Es handelt sich um eine neuere, die aber eine ältere Ikone ersetzt hat.

30) Siehe oben S. 108 ff. So auch die Ikone "Christus - Johannes der Theologe" (Katalog Nr. 40).

Seiten entweder gleichzeitig oder ungleichzeitig verfertigt sind. Die Ikone "Gottesmutter-Heilige Barbara" in der Hagios Nikolaos-Orphanos Kirche, Thessalonike (Katalog Nr. 39) ist ein Beispiel für den letzteren Fall. Für den ersteren Fall, die eigentlich bilateralen Ikonen, bildet ein Charakteristikum die jede Seite umrahmende Leiste, die reliefartig aus dem Holz hervorst wächst - d.h. wenn es überhaupt eine Leiste gibt. Und zweitens, daß die gleichzeitigen Seiten sich künstlerisch voneinander unterscheiden können, wie auf den Beispielen Katalog Nr. 4, 26 und 35⁽³¹⁾. Der Grund dieses letzteren Phänomens liegt unzweifelhaft darin, daß es sich dabei einerseits um eine vornehme Seite, die immer zur Schau gestellt war, und andererseits um eine sekundäre Seite handelt, die sich nur bei bestimmten Zeremonien dem Blick darbot. Dieses "Paradoxon" bildet sogar ein Charakteristikum der byzantinischen Kunst überhaupt⁽³²⁾. Der erwähnte künstlerische Unterschied zwischen beiden Seiten der bilateralen Ikonen gibt freilich den Behauptungen Anisimovs und Grabars recht, nämlich daß der Grund einer bemalten Rückseite in der Funktion dieser Ikonen als Prozessions-Ikonen liegt⁽³³⁾; ja, aber ihre Bilateralität hat sich nach einem anderen Prozess als mit einem dekorativen Kreuz als Ausgangspunkt ausgebildet.

André Grabar fragt sich, ob nicht den bilateralen Ikonen eine antike Überlieferung, nämlich von den bilateralen Kult-Reliefs der römischen Zeit, zugrunde liegt⁽³⁴⁾; es gab antike Reliefs, die sogar auf ihrer Rückseite ein gemaltes Thema trugen⁽³⁵⁾. Doch fehlt uns ein Bindeglied zwischen der Antike und dem byzantinischen ausgehenden 10. Jahrh., in dem die bilateralen Ikonen auftauchen⁽³⁶⁾. Ikonen auf Ständer gab es au-

31) Die letztere nach einer mir von der Kollegin Myrta Acheimastu vermittelten Photographie.

32) So z.B. an den Kirchen-Fassaden (G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 238 ff.

33) Siehe oben S. 327.

34) Grabar, *Cahier Archeol.* XII, 1962, 367.

35) G. Mpakalakes, *Ἑλληνικὰ ἀμφίγλυφα*, Thessalonike 1946, 91 f. Nr. 28, 29 und 30.

36) Vgl. oben S. 94 f.

genscheinlich schon früher⁽³⁷⁾; es ist aber unsicher, ob es sich damals um bilaterale Ikonen nach dem hier festgesetzten Begriff, d.h. mit einem ikonographischen Sujet und nicht mit einem dekorativen Kreuz auf ihrer Rückseite, handelte⁽³⁸⁾. Es ist nun bezeichnend, daß dreiundvierzig unter den insgesamt sechsundfünfzig bilateralen Ikonen des obigen Katalogs eine Gottesmutterdarstellung tragen, was m.E. auf ein berühmtes Vorbild mit einer Gottesmutterdarstellung als den Ausgangspunkt des vorliegenden Ikonen-Typus hindeutet. Man errät darin das Palladium des Hodegoi-Klosters⁽³⁹⁾. Von Konstantinopel aus wären danach die bilateralen Ikonen ins Abendland verbreitet worden (Katalog Nr. 22, 37 und 3*).

37) Nikephoros, Patr. v. Konstantin. (806-815), Antirrhet. III, 45 "Τὸ οὖν εἴκοθεν ... περὶ ... τῶν τε πρὸ τοῦ θεοῦ εὐσεβοσθησίου ἱερουργούντων" (sc. Bilder)" (P. G. 100, 465). Vgl. den Ritus mit der Acheiropoietos von Edessa oben S. 71.

38) Vgl. oben S. 323 f.

39) Siehe oben S. 92 f.

A d d e n d a

- Zu S. 173: Man begegnet der Eleusa als ikonographischem Thema des Karthex, nach der bereits festgesetzten Regel^(519a), in Mani (13. Jahrh.)^(519b). Als eine Widerspiegelung der Beziehung der Eleusa zu den Passions-Zeremonien darf man die manchmal auftretende Darstellung der Gottesmutter des Eleusa-Typus, nämlich der "Pelagotissa", in der Grab-Ikonographie ansehen (Athos, Chilandarion, drittes Viertel des 14. Jahrhunderts)^(519c).

519a) Vgl. oben S. 131 f., 144, 160; ebenfalls S. 180, 184, 196 und 203.

519b) Hagetria (=Hagia Hodegetria)-Kirche (Drandakes, Βυζ. τοιχογρ. Μόνας 94₄-97₀ Taf. 77a).

519c) Vojislav J. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XII^e Congr. Intern. Étud. Byzantines. Ochride 1961, III, Belgrad 1964, 91 ff. Abb. 56 ff.

- Zu S. 182:

549a) Radojčić, Umetnički Hilandara, in Zbornik Vizantol: Inst. 3, 1955, 180 (und 193), Djurić, in Actes XII^e Congr. Intern. Ét. Byz., III., 73 Abb. 18 (Detail).

- Zu S. 196: Ein ikonologischer Ausgleich des Anapeson mit dem Hagion Mandelion wird am klarsten auf dem Photios' Sakkos in der Moskauer Patriarchalischen Sakristei (15. Jahrh.) deutlich, wo unser Thema einerseits über der Kreuzigung und andererseits zwischen den Personen der Verkündigung Platz gefunden hat^(599a); geradeso, wie das Hagion Mandelion, das sich entweder über der Kreuzigung oder in Beziehung zur Verkündigung manchmal begegnet^(599b).

599a) Sabas, Evêque de Majaisk, Sacristie Patriarcale, dite Synodale de Moscou, ²Moskau 1865, 11 Sakkos Nr 2 Taf. VI, 29, A. Vasiliev, Histoire de l' empire byzantin, Paris 1932, Taf. XXIV.

599b) Siehe oben S. 143 (Kreuzigung) und 136 Anm.

- Zu S. 202 Anm. 615: Über die vatikanische Ikone Literatur weiter: A. Muñoz, Le ἐκφράσεις nella letteratura bizantina e i loro rapporti con l'arte figurata, Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.P.Kondakov, Prag 1926, Taf. XIX, ders., I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana, Rom 1928, 9 Nr. 1 (304) Taf. I. Unter den frühesten die Ikone in der Schatzkammer des Patriarchats, Konstantinopel (G.A.Soteriu, Πειρήλια τοῦ Οἰκουµενικοῦ Πατριαρχείου. Πατριαρχικὸς ναὸς καὶ σιευοφυλάκιον, Athen 1938, 31 Taf. 21).

- Zu S. 292:

947a) Als ein Kommentar der hiesigen Figur der Gottesmutter passt am besten die Stelle aus Ioannes Eugenikos, Τῇ Θεοῦ μητρὶ προσφωνητικὴ ἐκφρασις: "Δοξάζω τὴν σὴν - sagt die Gottesmutter - ὑπὲρ νοῦν συγκατάβασιν, προσκυνῶ σου τὸ ἄρρητον καὶ ὑπερφυῆς τῆς οἰκονοµίας μυστήριον, μεγαλύνω τὴν ἀμέτρητον καὶ παντοδύναµον δύναµιν" (Franc. Boissonade, Anecdota nova, Paris 1844, 337). Gewiss handelt es sich dabei um eine Darstellung der Gottesmutter mit dem Kind; aber diese mystische Bedeutung ist gerade ihr Sinn: "Ἀλλὰ πὼς οἶον ἐν τῷ τῇν ἱερὰν κεφαλὴν ὑποκλίνειν καὶ τι μυστικώτερον τῷ παιδὶ βούλεσθαι διαλέξασθαι, καὶ ἡµᾶς ὑποχωρεῖν ἤδη πεθεῖ καὶ σιγᾶν ἐξῆς" - bemerkt unser Schriftsteller (ib. 340).

Zu S. 310 über die Ikone Nr. 5 Literatur weiter: K. Berckenhagen, Die Ikone der "Gottesmutter von Vladimir" und ihre byzantinischen Parallelen, Kyrios, 3, 1963, 146-151.

Zu S. 321 über die Ikone Nr. 1*: Die Zusammenstellung der Hodegetria und der Kreuzigung wird zum erstenmal im Chronikon Neon Cod. Gorydarstv. Istor. Muz., Moskau, Nr. 426 f^o 177^v angedeutet: "Φεβρουαρίου β' Ἰνδικτιῶνος ιε' τοῦ ρωµε' (=1347) ἔτους ἐγένετο σύνοδος ἐν τῷ παλατίῳ κατὰ τοῦ πατριάρχου Ἰωάννου (= Joannes XIV. Kalekas) ..."

καὶ τῇ ἐπαύριον ἐσέβην ὁ βασιλεὺς ὁ Καντακουζηνός (= Jo-
annes VI. Kantakuzenos) εἰς τὴν πόλιν ἀπὸ τῆν Χρυσέαν
Γόρταν ... καὶ τῇ ζ' τοῦ αὐτοῦ ἐποίησεν κατέσταςιν καὶ
ὀρκωμότησιν ἔμπροσθεν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας καὶ τῶν
Ἁγίων Πατρῶν ... καὶ οὕτως εἰσῆλθεν εἰς τὸ Παλάτιον"

(B.T.Gorjanov, Neizdannyyi Anonimyi vizantiskij chrono-
graf XIV veka, Vizant. Vrem. I/XXVI/, 1947, 286).

Verzeichnis der Abbildungen

1. David vor einem freistehenden Kreuz. Miniatur Brit. Mus. Add. Ms 16352 f^o 3^v.
2. Kreuz auf Ambo aufgerichtet. Miniatur Cod. Vat. Gr. 752 f^o 154^v.
3. Bilaterale Ikone im National-Museum, Ochrid. Vorderseite. Christos Psychosotes.
4. Bilaterale Ikone im National-Museum, Ochrid. Rückseite. Die Kreuzigung.
5. Die Hodegetria. Miniatur des Psalters Berlin, Cod. Hamilton 119 f^o 39^v.
6. Bilaterale Ikone im Byzantinischen Museum, Athen, Nr. 214/157. Vorderseite. Die Gottesmutter Hodegetria.
7. Bilaterale Ikone im Byzantinischen Museum, Athen, Nr. 214/157. Rückseite. Die Kreuzigung.
8. Silbernes Kreuz, Dumbarton Oaks Collection Nr. 135.
9. Die Thronende Gottesmutter. Miniatur, Wien, National-Bibl. Cod. Theol. Gr. 336 f^o 16^v.
10. Die Kreuzigung. Miniatur, Wien, National-Bibl. Cod. Theolog. Gr. 336 f^o 17^v.
11. Staurothek im Museo Cristiano, Vatikan, aus Sancta Sanctorum, Rom.
12. Die Darstellung Christi in der Staurothek des Museo Cristiano Abb. 11.
13. Die Darstellung der Gottesmutter in der Staurothek des Museo Cristiano Abb. 11.
14. Christus Pantokrator zwischen der Gottesmutter und dem Apostel Johannes. Triptychon in Trevignano, Latium.
15. Bilaterale Ikone in der Tretjakov-Galerie, Moskau. Vorderseite. Christus nach der Acheiropoietos von Edessa.
16. Bilaterale Ikone in der Tretjakov-Galerie, Moskau. Rückseite. Kreuzesanbetung durch die himmlischen Mächte.

17. Das Hagion Mandelion und der Erzengel Michael.
Wandmalerei in der Prothesis der Sakli Kilise, Gö-
reme, Kappadokien.
18. Triptychon des Ambrosius aus dem Jahre 1456, Kunst-
geschichtliches Museum Zagorsk, Moskau, Inv. Nr. 45.
19. Bilaterale Ikone im Archäologischen Museum, Sofia,
aus Poganovo. Vorderseite. Die Vision Ezechiels.
20. Bilaterale Ikone im Archäologischen Museum, Sofia,
aus Poganovo. Rückseite. Die Gottesmutter und der
Theologe Johannes.
21. Christus als Engel des Grossen Rates. Miniatur Cod.
Par. Gr. 510 (Gregorius v. Nazianz) f^o 285^v.
22. Ikone in Blattaion-Kloster, Thessalonike.
23. Bilaterale Ikone der Sammlung Korin, Moskau. Vor-
derseite. Die Gottesmutter "Znamenie" (Blacherni-
tissa).
24. Bilaterale Ikone der Sammlung Korin, Moskau. Rück-
seite. Die Heilige Paraskeue (Karfreitag).
25. Bilaterale Ikone in der Tretjakov-Galerie, Moskau,
aus der Vladimir-Kathedrale. Vorderseite. Die Got-
tesmutter Eleusa (das "Umilenie").
26. Bilaterale Ikone in der Tretjakov-Galerie, Moskau,
aus der Vladimir-Kathedrale. Rückseite. Die Hetoi-
masia.
27. Die Gottesmutter "Arakiotissa". Wandmalerei im Ara-
kos-Kloster, Zypern (1192).
28. Die Gottesmutter mit dem Kind nach dem Anapeson-
Typus. Ikone im Sinai-Kloster.
29. Christus der Anapeson. Wandmalerei im Protaton,
30. Christus der Anapeson. Wandmalerei in der Perible-
ptos, Mistra.
31. Christus der Anapeson. Miniatur des Serbischen
Psalters Cod. Monac. 4 f^o 98^r.
32. Der Christus Emmanuel liegend. Miniatur des Utrecht-
Psalters f^o 25^r. b: Detail.
33. Erlöser-Darstellung (unten). Miniatur des Utrecht-
Psalters f^o 8^r.
34. Christus auf seinem Grab sitzend (Auferstehung). Mi-

- niatur des Chludov-Psalters f^o 9^v.
35. Der Christus Emmanuel liegend. Miniatur des Stuttgart-Psalters f^o 4^r.
 36. Diptychon im Meteoron-Kloster. a: Die Gottesmutter. b: Christus=die Akra Tapeinosis.
 37. Die Heilige Paraskeue (Hl. Karfreitag). Ikone in Nikosia, Zypern. Detail.
 38. Die Gottesmutter und Christus=die Akra Tapeinosis in der Tür-Leibung des Markov-Monastir.
 39. Goldener Deckel mit Emaillen einer Ikone der Akra Tapeinosis in der Schatzkammer des Heiligen Grabes, Jerusalem.
 40. Miniaturen der Akra Tapeinosis im Cod. Petropol. 105. a: F^o 65^v.- b: F^o 167^v.
 41. Die Akra Tapeinosis. Wandmalerei in Gradac, Jugoslawien. Zeichnung.
 - 41 bis. Bilaterale Ikone in Kastoria, Griechenland. Rückseite. Christus=die Akra Tapeinosis. Detail.
 42. Christus=die Akra Tapeinosis. Mosaik-Ikone im Tarnata-Kloster, Griechenland.
 43. Christus die Akra Tapeinosis und David. Miniatur des Psalters Cod. Monac. Lat. 23094 f^o 7^v.
 44. Die Akra Tapeinosis von Volotovo (1363).
 45. Die Akra Tapeinosis. Miniatur der "Supplicationes Variae" Cod. Flor. Laurent. Plut. XXV 3 f^o 387^r.
 46. Die Engel-Pietà. Evangelienbuch-Deckel aus Vani, im Georgischen Museum, Tiflis.
 47. Die Akra Tapeinosis in der Prothesis-Nische der St. Nikolaos (Kabasilas)-Kapelle in Protaton, Athos.
 48. Die Akra Tapeinosis in der Prothesis-Nische der Zoodochos-Pege-Kirche, Geraki (1431), Griechenland.
 49. Die Akra Tapeinosis in der Theologos-Kirche, Palaiochora, Ägina. Detail.
 50. Die Akra Tapeinosis auf einem Diptychons-Flügel in Meteora.
 51. Die Akra Tapeinosis auf einer Ikone in Buno, Zypern.
 52. Die Akra Tapeinosis auf einer Ikonostasis-Gipfel-Ikone in St. Neophytos-Kloster, Zypern.
 53. Staurothek-Diptychon Tamars, im Georgischen Museum, Tiflis. a: Der Apostel Johannes und die Gottesmutter.- b: Die Akra Tapeinosis.

54. Die Kreuzabnahme. Wandmalerei in Photi auf Kreta (Zeichnung).
55. Aër oder Katapetasma im Museum der Orthodoxen Kirche, Belgrad, aus Fruška Gora (Remeta Grande).
56. Christos-Amnos, aus der Melismos-Darstellung in Samari, Messenien. Zeichnung.
57. Die Sacra Sindone in Turin.
58. Der Schmerzensmann, Wandmalerei in Oberwälden.
59. Der Epitaphios Threnos. Ikone in Athen, Byzantinisches Museum Nr. 220/XAE 4685.
60. Christus im Tode liegend. Ikone in der St. Kassianos-Kirche in Nikosia, Zypern.
61. Der Epitaphios Threnos. Ikone in dem Euangelismos-Kathisma, Patmos.
62. Das "Znamenie" von Vladimir auf Ständer und in Prozession auf einer Ikone der Tretjakov-Galerie, Moskau. Detail.
63. Prozession einer Ikone der Gottesmutter "Paraklesis". Wandmalerei im Parekklesion Süd, Sopoćani, Jugoslawien.